GASTON
BACHELARD

LAUTRÉAMONT

litoral
EDICIONES

E S T U D O

1
BIBLIOGRAFIA DE LINGUÍSTICA PORTUGUESA
Núcleo de Estudos da Linguística Contrastiva
da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Nova de Lisboa

2
CORPO, ESPAÇO E PODER
José Gil

3
A PSICANÁLISE DO FOGO
Gaston Bachelard

4
LAUTRÉAMONT
Gaston Bachelard

LAUTRÉAMONT

litoral
EDIÇÕES
Apartado 21442
1113 LISBOA CODEX

Colecção ESTUDO
Título original: LAUTRÉAMONT
Autor: GASTON BACHELARD
Título português: LAUTRÉAMONT
Tradução: MARIA ISABEL BRAGA
Capa: AUGUSTO T. DIAS
Tiragem: 2000 exemplares
© Librairie José Corti
© desta edição: LITORAL EDIÇÕES
Lisboa, Agosto de 1989

GASTON BACHELARD

LAUTRÉAMONT

Tradução
de
MARIA ISABEL BRAGA

LITORAL EDIÇÕES

CAPÍTULO I

AGRESSÃO E POESIA NERVOSA

«Vive com tanta rapidez que possas parecer imóvel...»

Signoret

«O homem é capaz de suportar seja o que for, desde que isso apenas dure em segundo!»

J. Cowper Powys, *Wolf solent*, trad. t. II, p. 358.

I

Nada se sabe acerca da vida íntima de Isidore Ducasse, que permanece bem oculto sob o pseudónimo de Lautréamont. Nada se sabe acerca do seu carácter. Dele possuímos apenas uma obra e o prefácio de um livro. Só através da obra podemos imaginar o que foi a sua alma. Uma biografia baseada em elementos tão insuficientes não poderia

nunca ser explicativa. Vamos, pois, referir num futuro capítulo as diversas informações que conseguimos recolher nos prefácios das diversas edições e nos vários artigos consagrados à obra ducassiana. De facto, não nos baseamos nessas informações demasiado longínquas, demasiado indirectas para esta tentativa de explicação psicológica que aqui apresentamos. Nas raras ocasiões em que poderemos referir-nos a um elemento biográfico não deixaremos de o assinalar.

É este, portanto, o nosso duplo objectivo: nos *Cantos de Maldoror*, pretendemos, em primeiro lugar, determinar a espantosa unidade, o vigor fulminante da ligação temporal. A palavra busca a acção, diz Maxime Alexandre. Em Lautréamont a palavra encontra imediatamente a acção. Certos poetas devoram ou assimilam o espaço; dir-se-ia que eles têm sempre um universo para digerir. Outros, muito menos numerosos, devoram o tempo. Lautrémont é um dos maiores devoradores do tempo. É nisso que consiste, como iremos demonstrar, o segredo da sua insaciável violência.

Pretendemos, em segundo lugar, libertar um *complexo* particularmente enérgico. É por essa tarefa que devemos começar, porque é precisamente o desenvolvimento desse complexo que confere à obra, no seu conjunto, a sua vida e unidade e, no pormenor, a sua rapidez e as suas vertigens. Qual é, pois, esse complexo que nos parece emprestar à obra de Lautréamont toda a sua energia? Trata-se do *complexo da vida animal;* é a energia da agressão. De modo que a obra de Lautrémont aparece-nos como uma verdadeira *fenomenologia da agressão*, mesmo aquele estilo em que se trata de *poesia pura*.

Ora o *tempo da agressão* é um tempo muito especial. É sempre recto, sempre dirigido; não o curva qualquer ondulação, nenhum obstáculo o faz hesitar. É um tempo simples. É sempre homogéneo ao primeiro impulso. O tempo da agressão é produzido pelo ser que ataca no plano único em que o ser pretende afirmar a sua violência. O ser agressivo não espera que lhe dêem tempo; apossa-se dele, cria-o. Nos *Cantos de Maldoror* nada é recebido, nada é esperado, nada é seguido. Por isso Maldoror está acima do sofrimento; ele dá o sofrimento, não o aceita. Nenhum sofrimento pode *durar* uma vida gasta na discontinuidade de actos hostis. Basta, de resto, tomar consciência da animalidade que subsiste no nosso ser para sentirmos o número e a variedade dos impulsos agressivos. Na obra ducassiana a vida animal não é uma metáfora vã. Não contém símbolos de paixões, mas antes, de verdade, instrumentos de ataque. Neste aspecto as fábulas de La Fontaine nada têm de comum com os *Cantos de Maldoror*. As fábulas e os cantos são tão nitidamente inversos que podemos referir-nos à sua diferença para fazermos compreender, em poucas linhas, o sentido da nossa tarefa.

Nas fábulas de La Fontaine não há um único traço da fisionomia animal, que esteja correcto, nenhum indício de uma psicologia animal, mesmo superficial, nenhum sentido da animalização; nada, para além de uma pobre comédia que se diverte com formas animais puerilmente observadas; nada, para além de um jardim zoológico ou de um circo de animais feitos de madeira pintada. Sob esse pretexto animal podemos, sem dúvida, descobrir uma fina psicologia humana; porém esse talento de psicólogo que justamente reconhecemos no fabulista não consegue mais do que

acentuar a monotonia da fabulação animalizada. Em Lautréamont, pelo contrário, o animal é apanhado em flagrante, não nas suas formas, mas sim nas suas funções mais directas, precisamente nas suas funções de agressão. Nessa altura a acção não se detém. O ser ducassiano não digere, ele morde; para ele a alimentação é morder. O querer-viver, aqui, é um querer-atacar. Nunca adormece, nunca se encontra na defensiva, nunca fica saciado. Apresenta-se na sua hostilidade franca, na sua hostilidade essencial. A psicologia humana socializada sofre com isso; aparece-nos violentada, brutalmente deformada; porém o ardente passado animal das nossas paixões ressuscita perante os nossos olhos espantados. Em resumo, La Fontaine escreveu uma psicologia humana sob a forma de fábula animal. Lautréamont escreveu uma fábula inumana revivendo os impulsos brutais que se encontram, tão fortes ainda, no coração dos homens.

Daí essa espantosa rapidez! Comparado a Lautréamont, como Nietzsche é lento, como é tranquilo, como se mostra *familiar* com a sua águia e a sua serpente! O primeiro move-se com passos de dançarino, o outro em saltos de tigre!

II

É fácil estabelecer a prova prática desta intensa animalização: a mais simples das compatibilidades consegue delineá-la com traços indeléveis. Uma vez esta reconhecida, espanta-nos que ela não tenha sido mesmo mais nitidamente sublinhada.

Tomei como base do meu estudo a edição José Corti prefaciada por Edmond Jaloux (1). Os *Cantos de Maldoror* ocupam nela 247 páginas. Registei os nomes de todos os animais diferentes citados nessas 247 páginas. Encontrei 185. Desses 185, a maior parte é invocada em diversas páginas, até mesmo várias vezes em cada uma delas. Não tendo em conta essas repetições, encontramos 435 referências à vida animal. A bem dizer, algumas referências são introduzidas por frases feitas, como seja: nu como um verme, negro como um corvo, etc. Tirando essa animalização estafada, ficaremos com 400 actos animalizados.

Certas páginas possuem uma incrível densidade animal. Essa densidade corresponde, de resto, a uma soma de impulsos e não a uma soma de imagens. Este carácter impulsivo, activo, voluntário é assim muito diferente da acumulação de animais que nos surgem aos montes na obra de Victor Hugo. No poeta de *Travailleurs de la Mer* a colecção de animais permanece estática, inerte; foi *vista*. As formas bizarras e pitorescas representam a riqueza objectiva do mundo. Em Lautréamont, tal como iremos demonstrar, a vida animalizada é sinal de uma riqueza, de uma mobilidade dos impulsos subjectivos. É o excesso de querer-viver que deforma os seres e determina as metamorfoses.

Em comparação com os animais, os vegetais ocupam apenas uma décima parte. Na obra ducassiana eles representam somente um papel de cenário. Por vezes as flores

---

(1) Para comodidade do leitor, todas as referências do autor a esta edição (1938) foram substituídas, na actual reimpressão, por referências de páginas da edição de 1953, em que o texto de Jaloux se faz acompanhar de prefácios de GENONCEAUX, GOUMONT, BRETON, GRACQ, CAILLOIS, SOUPAULT, BLANCHOT.

são animalizadas, as «camélias vivas» arrastam «um ser humano para a masmorra do inferno» (p. 220). Quando as flores permanecem na verdade «vegetais», são pueris: «a tulipa e a anémona balbuciam» (p. 229). O olfacto é um sentido demasiado passivo para que Lautréamont se ocupe dos cheiros. Desse ponto de vista, as flores encontram-se mal associadas: a grinalda de «violetas, hortelã e gerânios» é um horror olfactivo (p. 227). Correlativamente, nenhum vegetalismo, símbolo de vida tranquila e confiante, se torna sensível na obra de Lautréamont. O tempo vegetal, o tempo contínuo, curvo como uma palma, não lhe ofereceu as suas inflexões. Esta ausência de vegetalismo torna mais evidente a polarização da vida através da velocidade e do vigor animal. A repugnância de Lautréamont pelo repouso vegetal tornar-se-á mais sensível se compararmos o seu sensualismo dinâmico com o sensualismo repousado de J.-Cowper Powys, tão bem caracterizado por Jean Wahl (2).

É certo que o número das referências às diversas formas de vida não prova só por si a supremacia da vida animal e seria talvez irrisória uma contabilidade tão simplista; porém ela afigurou-se-nos suficiente para definir *a priori* esta singular densidade de animalização que iremos estudar mais de perto.

(2) Jean Wahl, «Un défenseur de la vie sensuelle: J.-Cowper Powys», in *Revue de Métaphysique et de Morale*, Abril 1939.

III

Neste momento temos, pois, de concluir que a poesia de Lautréamont é uma poesia da excitação, do impulso muscular e que, em particular, ela não é de modo algum uma poesia das formas e das cores.

As formas animais encontram-se nela mal desenhadas. De facto elas não são *reproduzidas*, mas sim verdadeiramente *produzidas*. Elas são induzidas pelas acções. Uma acção cria a sua forma, tal como um bom operário cria a sua ferramenta. Enganar-se-ia quem imaginasse que existia na vida de Ducasse um período contemplativo em que ele se teria divertido com os mil jogos dos seres vivos. E aquilo que nos diz um dos seus condiscípulos acerca do interesse dele pela história natural e da sua longa contemplação de um escaravelho adormecido dentro de uma rosa não representa verdadeiramente o cerne do lautréamontismo. É por dentro que a animalidade é observada em flagrante no seu gesto atroz, irremediável, nascido de uma vontade pura. Assim, a partir do momento em que se pode criar uma poesia da violência pura, uma poesia que delira com as liberdades totais da vontade, dever-se-á considerar Lautréamont como um precursor.

Esta violência pura não é humana; atribuir-lhe formas humanas seria atrasá-la, retardá-la, torná-la razoável. Colocar na base da violência um ideia, uma vingança, um sentimento de ódio, seria fazê-la perder a sua embriaguez imediata e indiscutida, o seu grito.

Assim o verbo perderia este valor original que empresta aos *Cantos de Maldoror* a sua tonalidade profunda, aquela segurança musical, «aquela realização artística e literária quase impecável», como afirma Edmond Jaloux.

Esta violência imediatamente realizada na segurança do gesto animalizado é pois, na nossa opinião, o segredo da poesia activa, da poesia ardente. O ardor é um tempo, não é um calor. Nunca um tal ardor havia sido tão brutal antes dos *Cantos de Maldoror*. Jean Cassou reconheceu bem o parentesco existente entre a expressão do Conde de Lautréamont e a do Marquês de Sade. Porém no Marquês de Sade a violência continua a ser humana, preocupada com o seu objecto. Daí verificar-se em Sade, segundo afirma Pierre Klossowski (3) um «retardamento em face do objecto» que não se coadunaria com a mobilia ducassiana. Na *Carta de um licantropo* também Casanova não chega a transpôr a fronteira ~~a fronteira~~ humana. Para ele, o «útero pensante», vagamente animalizado, não traduz mais do que uma concupiscência comum e monótona. Todos os seus ardores são humanos; exprimem-se como metáforas, sem nunca realizarem metamorfoses.

Nós vamos, pelo contrário, demonstrar que os gestos, em Lautréamont, são bastante coerentes e bastante rigorosos para ultrapassar as fronteiras humanas e para tomar posse de novos psiquismos.

IV

Em primeiro lugar existem textos muito claros que provam o frenesim da metamorfose e, sobretudo, a *felicidade* da metamorfose (p. 272). «A metamorfose nunca surgiu aos

(3) PIERRE KLOSSOWSKI, «Tempo e agressividade», in *Recherches Philosophiques et Morales*, V, p. 104. O estudo de Klossowski vem trazer-nos um precioso exemplo da estrutura temporal especial de uma obra original.

meus olhos senão como a alta e magnífica retumbância de uma felicidade perfeita que eu há muito esperava. Esta surgiu, finalmente, no dia em que eu fui um porco! Afiava os dentes na casca das árvores e contemplava com delícia o meu focinho.» Depois, na p. 274, quando baixa a tensão vital: «Retomar a minha forma primitiva foi para mim uma dor tão grande que ainda me faz chorar durante a noite.» E para reencontrar a sua «resplandecente grandeza» ele desejaria sempre (p. 274) «retomar, como um direito, a (sua) metamorfose destruída».

Na maioria dos casos a metamorfose, em Lautréamont, constitui a maneira de realizar imediatamente um acto vigoroso. Por consequência a metamorfose é, sobretudo, uma metatropia, a conquista de um outro movimento, ou seja de um novo tempo. Uma vez que o acto vigoroso desejado é um acto de agressão, o tempo deve ser concebido como uma acumulação de instantes decisivos, sem grande preocupação com a duração da execução. A decisão cresce ao afirmar-se. O querer-atacar acelera-se. Um querer atacar que diminuísse seria um absurdo.

Para bem compreender esta aceleração vital o melhor é compararmos Lautréamont com um escritor de Kafka, *que vive num tempo que morre*.

No autor alemão parece que a metamorfose é sempre uma infelicidade, uma queda, um entorpecimento, uma desfiguração. Pode-se morrer de uma metamorfose. Na nossa opinião, Kafka sofre de um complexo de Lautréamont, negativo, nocturno, negro. E o que vem provar o interesse das nossas investigações acerca da *velocidade poética* e da *riqueza temporal* é que a metamorfose de Kafka surge nitidamente como um estranho afrouxamento da vida e das acções.

Quereis provas disso? [4] A mãe e a irmã de Grégoire metamorfoseado em escaravelho levam quatro horas para deslocar um baú sem no entanto o conseguirem. Grégoire vê-as através da sua fadiga. Depois, quando a metamorfose se apodera mais de Grégoire [5], este cobre-se pouco a pouco de visco: cola-se às paredes; vive num mundo coagulado, num tempo viscoso; anda aos tropeções; está embrutecido, sem o conseguir reter uma ideia, uma sensação. Ao menor esforço fica ofegante. A sua vida é toda ela uma animalidade que decresce pouco a pouco [6]. «Fica ali, durante horas, a baloiçar lentamente a cabeça, de olhos fechados, sem querer nunca levantar-se». Assim a vontade está quebrada, morta. Gregoire não tem mais querer. Se o tivesse, desejaria voltar ao passado. Vive num tempo sem futuro.

Esta lentidão é que era o mal profundo, o mal longínquo que, sem dúvida, produziu a metamorfose. Grégoire recorda-se de uma mulher que, nos tempos da sua forma humana, na sua adolescência «ele havia procurado de uma forma séria, mas demasiado lenta».

Que profunda unidade de diagnóstico revela assim a obra de Kafka! Que perspicácia neste espectáculo íntimo de catatonia progressiva! Quem ler a *Metamorfose* como psicólogo aperceber-se-á que o aspecto estranho da obra se desvanece: o escritor oferece-nos uma experiência biológica profunda, em que o psiquismo se coalha e descoordena, a acção se retarda e desorganiza, o que prova a necessidade de uma velocidade determinada, abaixo da qual as acções

---

[4] KAFKA, *A Metamorfose*, trad. Vialette, N. R. F., p. 59.
[5] *Ibid.*, p. 70.
[6] *Ibid.*, p. 75.

se tornam ineficazes. Até os reflexos primitivos, no retardamento geral da vida, acabam por não funcionar [7]: Grégoire come? Conserva um bocado na «boca durante horas». Quem não experimentou, nos momentos de desânimo, esta preguiça orgânica, ainda mais triste do que o enfado! Quem não viveu esses pesadelos da lentidão e da impotência, esse *enfado dos órgãos*, essa morte que perdeu até mesmo o seu drama!

Em Kafka, o ser é assim apresentado na sua miséria extrema. Se é certo, como afirma George Matisse [8], que «uma das piores calamidades que podem cair sobre um ser vivo é não conseguir efectuar os seus actos motores senão de um modo muito lento», parece-nos que as metamorfoses de Kafka se encontram sob um signo maléfico. Elas explicam melhor, por antítese, a dinamogenia que um leitor avisado experimenta com a leitura dos *Cantos de Maldoror*.

Temos pois o privilégio de encontrar em Lautréamont e em Kafka os pólos extremos da experiência das metamorfoses. Se pretendêssemos então reconhecer a realidade e a generalidade destas experiências poderíamos em breve acumular as observações; teríamos um tema singularmente explicativo; e uma nova dinâmica viria explicar certos estados poéticos notáveis. Seria então conveniente, para se julgar o poder desanimalizante de uma alma e avaliar os seus obstáculos animalizados, construir o *bestiário* dos nossos sonhos. Chegaríamos à conclusão de que os nossos sonhos, deste ponto de vista, se situam numa zona intermediária ente os de Kafka e os de Lautréamont. Ao meditarmos

---

[7] *Ibid.*, p. 82.
[8] GEORGES MATISSE, *La question de la finalité en Physique et en Biologie*, II, p. 14. Hermann, 468.

acerca do bestiário que se anima durante o nosso sono, cada um de nós ficaria surpreendido com o sentido dinâmico das suas próprias metamorfoses. Veríamos também o poder transformista dos animais do sonho e até que ponto, em face das suas metamorfoses, o quadro dos objectos inanimados é estável e monótono. No sonho, os animais deformam-se muito mais depressa do que as coisas; não se desenvolvem no mesmo espaço de tempo.

Se uma confidência pessoal pudesse esclarecer a zona intermediária a que nos referíamos aqui, definiríamos o transformismo dos nossos sonhos como um lautréamontismo que se desfaz. Com efeito, reconhecemos em nós uma tendência para animalizar os nossos desgostos, as nossas fadigas, os nossos fracassos, para aceitar de um modo demasiado filosófico essas pequenas mortes parciais que incidem simultaneamente sobre as esperanças e o vigor. Assim, é num tom de melancolia inteiramente estranho às forças ducassianas que modulamos a estranha e profunda frase de Armand Petitjean (9): «Philoméle morre, não de mal de amor mas sim do belo mal de ser uma andorinha.» O homem morre também do mal de ser homem, de realizar demasiado cedo e demasiado sumariamente a sua imaginação, de esquecer, enfim, que poderia ser um espírito.

Seja como for, de resto, acerca destas formas necessariamente vagas e fugidias, devemos concluir que elas, tal como as que vimos em Lautréamont e em Kafka, são induzidas por actos e por vontades. As formas empobrecem em Kafka porque o querer-viver se vai esgotando; multiplicam-se em Lautréamont porque o querer-viver se exalta.

---

(9) ARMAND PETITJEAN, *Imagination et Réalisation*, p. 80.

Regressemos, pois, à nossa tarefa concreta e tentemos demonstrar que a imagem ducassiana é essencialmente activa, que ela é o instante de um querer-atacar, a realização de uma fuga metamorfoseante.

V

Com efeito, em Lautréamont, a metamorfose é urgente e directa: realiza-se um pouco mais rapidamente do que é pensada; o sujeito, admirado, verifica, de súbito, que construíu um objecto. E esse objecto é sempre um ser vivo. O violento desejo de viver, polarizando as forças vitais, fez uma vida particular, estreitamente definida, uma vida especializada talvez com demasiada rapidez. Com a imaginação ducassiana temos, portanto, o exemplo de uma realização sumária, por consequência falível, o exemplo de uma criação talvez demasiado rápida, de um forno demasiado quente que «seca» depressa demais o verniz, que reveste as formas de bicos hostis, de ângulos vivos, que aprisionam o ser na sua forma.

Se quisermos aproveitar o benefício completo da lição ducassiana de nada serve contemplar as formas que são paragens bruscas e irregulares, é preciso tentar viver a série das formas na unidade da metamorfose e, sobretudo, vivê-la *rapidamente*.

Se nos habituarmos a essa velocidade experimentaremos a impressão inefável de uma agilidade sensível nas articulações, uma agilidade angulosa, totalmente oposta às evoluções bergsonianas da graça, todas elas em volutas, todas vegetais. Com Lautréamont, estamos nos actos descontínuos, na alegria explosiva dos intantes de decisão. Porém

esses instantes não são meditados, saboreados no seu isolamento; são vividos na sua sucessão sincopada e rápida. O gosto da metamorfose não exclui o gosto da pluralidade dos actos. A poesia ducassiana é um cinema acelerado, ao qual seriam propositadamente retiradas as formas intermediárias indispensáveis. Para se seguir o ritmo das metáforas ducassianas é preciso treino e muitos leitores abandonam o poema como que esgotados, exaustos, impacientes. Se Lautréamont vivesse com menor rapidez, mesmo vivendo como vive, seria acolhido entre os poetas... Será que ele o tentou verdadeiramente? Pelo menos apercebeu-se daquilo que estafava o leitor (p. 275): «Ai de mim, gostaria de desenvolver os meus raciocínios e as minhas comparações lentamente e com maior magnificência...» Contudo mal este desejo é formulado logo o delírio poético toma posse das suas criações e as multiplica sem nenhum intermediário. Lautréamont avisa ainda o seu leitor: se não fosses tão depressa compreenderias «melhor, quando não o meu espanto, pelo menos a minha estranheza, quando, por uma tarde de verão, o sol parecia descer no horizonte e eu vi a nadar no mar um ser humano, com umas enormes palmas de pato na extremidade das pernas e dos braços e com uma natatória dorsal proporcionalmente longa e aguçada como a dos delfins...» Mas já o espectáculo do nadador está ultrapassado; já entra em acção *a própria acção de nadar*; é então que a função cria o órgão, daí as palmas e as natatórias e em breve o horror daquilo que escorrega, do que é viscoso; enfim, o assalto da animalidade polimorfa que vem impor as suas múltiplas *fórmulas* de natação e consequentemente as suas *formas* delirantes e móveis, cheias de terror. Assim o exige a lei da *imaginação dos actos*, assim o exige a função *activa* da metáfora que, num golpe de génio psicológico,

Lautréamont designa como uma peregrinação indomável e rectilínea» (p. 279).

Mas uma vez que o que conta é o movimento, as metáforas são constantemente retomadas na sua base vital e nunca se sabe em que espécie do reino animal vai efectuar-se o desejo; nunca se sabe onde o desejo vai encontrar a pata ou o dente, o chifre ou a garra. É a dinâmica da agressão precisa que determina o animal útil. O homem aparece então como uma soma de possibilidades vitais, como uma *superanimal;* tem toda a animalidade à sua disposição. Submetido ás suas funções específicas de agressão, o animal não passa de um assassino especializado. O homem tem o triste privilégio de totalizar o mal, de inventar o mal. O seu querer-atacar é um factor de evolução ambígua (p. 276): «Não esquecer que o homem, dada a sua natureza múltipla e complexa, não ignora os meios de alargar mais ainda as (suas) fronteiras da animalidade». É claro que, para Lautréamont, não se trata de achar transcendências levianas; as nossas fronteiras são vitais, biológicas; devemos portanto ultrapassá-los vitalmente, biologicamente. A nossa coragem dá-nos a água, o ar e a terra. Temos todas as pátrias: o homem (p. 276) «vive na água, como hipopótamo; através das camadas superiores do ar, como a águia marinha; debaixo da terra, como a toupeira, o bicho da conta e o sublime vermezinho». Esta totalidade animal, este variado potencial biológico, este pluralismo de querer-atacar, eis «o critério exacto da consolação extremamente fortificante».

CAPÍTULO II

O BESTIÁRIO DE LAUTRÉAMONT

> «Oh doce e simples Kitty Bell! Saberás tu que existe uma raça de homens de coração árido e olhos microscópicos, armada de tenazes e garras.»
>
> Alfred de Vigny, *Stello*, 3.ª ed, p. 54

I

Impressionados com esta enorme produção biológica, com esta confiança inaudita no acto animal, empreendemos um estudo sistemático do Bestiário de Lautréamont. Tentamos, particularmente, reconhecer os animais que ele mais fortemente valorizou, as funções animais que ele desejou mais nitidamente. Uma rápida estatística, entre os 185 animais do bestiário ducassiano, atribui os primeiros lugares ao cavalo, ao caranguejo, à aranha e ao sapo. Porém a breve trecho verificamos que uma estatística de certo modo formal esclarecia muito pouco o problema lautréamontano,

que corria mesmo o risco de o apresentar de forma errada. Com efeito, limitarmo-nos a assinalar as formas animais através de uma contabilidade exacta da sua aparição, seria esquecer o essencial do *complexo ducassiano*, esquecer a dinâmica dessa produção vital. Para sermos psicologicamente exactos, seria preciso restituir o valor dinâmico, o *peso algébrico* que medisse a acção vital dos diversos animais. Este o único meio de viver os *Cantos de Maldoror*. Vê-los viver não seria suficiente. Esforçámo-nos, pois, lealmente por experimentar a intensidade dos actos ducassianos. E só depois de encontrarmos um coeficiente dinâmico é que refizemos a nossa estatística. Ficaríamos, naturalmente, satisfeitos, se outros leitores de Lautréamont estivessem dispostos a verificar os nossos coeficientes dinâmicos que podem estar influenciados por sobrestimações pessoais. Pelo menos quanto às grandes linhas que vamos traçar, temos quase a certeza de que são objectivas. São demasiado nítidas para representarem o reflexo de uma impressão pessoal.

Assim, o cão e o cavalo não são bastante dinamizados nos *Cantos de Maldoror* para conservarem os primeiros lugares. Maldoror activa um corcel, excita um cão, mas não entra na intimidade do gesto animal. Nada existe, por exemplo, nos *Cantos de Maldoror* que permita reencontrar a experiência profunda do centauro, experiência tão mal compreendia pelos antigos mitólogos que vêem sempre sínteses de imagens onde deveriam ver sínteses de actos. Assim, nos *Cantos de Maldoror* o cavalo não dá coices, transporta. O cão não ultrapassa de modo algum a função de agressão que lhe impõe o seu dono burguês. Trata-se de uma espécie de agressão delegada; falta-lhe aquela franqueza que é próprio da violência ducassiana. Outra prova de que o cão

e cavalo não passam de imagens exteriores, imagens vistas, é que o cavalo e o cão não se *transformam*, as suas formas não aumentam de volume, como tantos outros seres do Bestiário; a cabeça do cão não se multiplica para bem dinamizar a tripla violência de cérbero. Cavalo e cão não exibem qualquer traço da potência teratológica que caracteriza a imaginação ducassina. Nada existe neles que cresça ainda, que cresça sempre. Eles não traduzem nenhum impulso monstruoso. Em conclusão, é evidente que animais como o cão e o cavalo, nos *Cantos de Maldoror*, não designam de forma alguma um complexo dinâmico. Não pertencem à panóplia cruel do Conde de Lautréamont.

Em segundo lugar tentámos verificar se a declaração bem conhecida (p. 125): «Eu utilizo o meu génio para pintar as delícias da crueldade», não deveria designar as características dominantes da obra. Porém aí, mais uma vez, tivemos de reconhecer que a crueldade tradicional representada pelo tigre ou pelo lobo não possuía valor dinâmico. A imagem do tigre, com a sua crueldade clássica, antes viria bloquear o complexo. Pelo menos afigura-se-nos que são estas imagens bloqueadas que impressionam o espírito de certos leitores. Um crítico tão arguto como é René Lalou fica de fora do lautréamontismo. Ele entende que a bela fórmula que exalta as delícias da crueldade em breve se acha «diluída em expressões banais» (1). Não se teria essa impressão de dissolução se se evitasse partir da crueldade maciça, pré-fabricada, totalizada num animal tradicional, se se restituísse à crueldade o seu pluralismo, se a dispersássemos por todas as funções da agressão inventiva.

---

(1) RENE LALOU, *Histoire de la litterature contemporaine*, p. 172.

II

Não podendo resolver o problema por meio de uma vista de conjunto, tentámos dar-lhe a volta. Pensámos então que seria preciso estudar os órgãos ofensivos e que assim descobriríamos os meios da agressão ducassiana, da crueldade que proporciona as mais vivas delícias, veríamos formar-se, por assim dizer automaticamente — se o princípio da nossa explicação está correcto — o animal que personifica o tipo agressivo por excelência. E logo tudo se esclarece. E logo vemos desenrolarem-se todas as fases da filogénese ducassiana. No entanto, como veremos, mantém-se uma razão de ambiguidade, uma razão essencial; mas não haverá mais confusões, não restará qualquer vestígio «daquela afectação puerilmente sádica» que determina a opinião do crítico.

Quais são, pois, os meios de agressão animal? Os dentes, os chifres, as defesas, as garras, as patas, as ventosas, o bico, o dardo, o veneno... Quase todos estes processos vêem-se explicitamente representados nos *Cantos de Maldoror*, mas estão longe de ser igualmente activos. Por exemplo, é impossível não nos sentirmos impressionados com a pobreza da fauna réptil no bestiário ducassiano: o basilisco, a jibóia, o piton, a víbora não têm grande actuação. Por vezes a serpente e a víbora são apenas os produtos do fantasma sexual indicado pelo simbolismo da psicanálise clássica (2). Tal pobreza não é de admirar, pois, pensando bem, verificamos que a acção do veneno adapta-se mal à fenomenologia da crueldade imediata. Com efeito, o veneno é

(2) Quanto à víbora: *Cantos de Maldoror*, p. 265.

mais perfídia do que crueldade. Será preciso recordar que, nos Bestiários da Idade Média, afirma-se que o veneno só é prejudicial nas veias do homem, daí o seu nome. Um sangue generoso capaz de se defender dele sozinho. Diz-se que o homem, se for mordido por um réptil, só morrerá se, por inadvertência, adormecer. O homem forte e activo não teme a perfídia.

O chifre é também tão inactivo como o dardo envenenado. Por consequência, ao aplicarmos o nosso princípio de explicação não devemos admirar-nos de que se encontrem apenas sete animais com chifres no Bestiário dos 185 animais ducassianos. O próprio rinoceronte, simbolizando por momentos um deus pesado e inactivo, revestido de um coiro espesso, não tem qualquer acção ofensiva. Quanto aos dentes, à maxila, ao bico, o complexo de Lautréamont é mais concreto. Há qualquer coisa que estala e geme quando a coruja, (leva) no seu voo oblíquo, um rato ou uma rã no bico, alimento vivo, doce, para os seus filhos» (p. 132). É também com um gesto simples, total, eficaz, que os cães esmigalham os sapos apenas com uma dentada.

Então, por detrás dos dentes, a boca cresce; um princípio que devora estende o seu apetite. A boca é imensa porque os dentes estão activos: o poeta precipita-se no espaço como numa boca (p. 217). Em certos aspectos parece que os *Cantos de Maldoror* apresentam uma forma de *alimentos terrestres*, alimentos feitos de carne e de crânios, sempre sem suavidade, surpreendidos sempre no prazer de esmagar.

Contudo este último aspecto não representa ainda senão um pobre ramo de lautréamontismo. É somente na felicidade de possuir e de digerir que Lautréamont procura o sentido da vida. É precios encarar uma crueldade mais gratui-

ta. E, após havermos eliminado os processos de agressão com fracos coeficientes, podemos chegar a apresentar provas mais concretas da fecundidade da nossa explicação.

III

De facto, nós acreditamos que o lautréamontismo foca unicamente os dois temas da garra e da ventosa, correspondendo ao duplo apelo da carne e do sangue. Não tentamos encontrar o equilíbrio entre estes dois factores; achamos melhor manter esta ambiguidade do lautréamontismo; ela é real e profunda. À primeira vista, é a garra quem domina; é, de certo modo, mais rápida, mais claramente imediata do que a ventosa, esta, porém proporciona um gozo mais prolongado e, finalmente, se nos obrigassem a apresentar coeficientes, seria a ventosa que daríamos como símbolo dominante do animalismo ducassiano.

São inúmeras as referências à garra. A garra é o primeiro terror da criança assustada (p. 148): «Mãe, olha aquelas garras...» (p. 183). O criador agarra a sua presa com «as duas primeiras garras do pé... como se fosse uma tenaz» (p. 215). A consciência «apenas sabe mostrar as suas garras de aço». A consciência vem do Criador (p. 217): «Se ela se tivesse apresentado com a humildade e a modéstia próprias da sua condição... eu tê-la-ia escutado. Não gostava do seu orgulho. Estendi a mão e, sob os meus dedos, esmaguei as garras.» A luta com o Criador, é assim que se faz, garras contra garras (p. 224): «Sim, estou a ver essas garras verdes...» Ele admira como um feito brilhante «um golpe de garra seco». Que gozo representa contemplar os farrapos de carne «que as garras do meu senhor... haviam arrancado

dos ombros do adolescente»! E, finalmente, meditemos neste simbolismo da acção violenta, tão claramente expresso pelo poeta da poesia nervosa: «Ficai sabendo que, no meu pesadelo... cada animal impuro que ergue a sua garra ensanguentada, pois bem, representa a minha vontade.» O que seria, com efeito, uma vontade sem a garra? Ao aprendiz da crueldade, dirá Maldoror logo no primeiro canto: «Devemos deixar crescer as unhas durante quinze dias.» O universo inteiro realiza a sua garra. O próprio Oceano «estende as (suas) garras lívidas».

A garra é, pois, o símbolo da vontade pura. Como é pobre e pesado o querer-viver de Schopenhaeur em face do querer-atacar de Lautréamont! O querer-viver, com efeito, mantém na teoria schopenhaueriana, um irracionalismo que é, no fundo, uma passividade. Mantém-se pela sua massa, pela quantidade, pela totalidade, pelo facto de que todo o universo é um querer-viver. A derrota de um é, automaticamente a vitória do outro. O querer-viver tem sempre a certeza de triunfar. O querer-atacar, pelo contrário, é dramático e incerto. Ele procura o drama. Anima-se no dualismo do sofrimento e da alegria; reencontramo-lo na dualidade dos instintos erótico e agressivo. Freud, o inimigo da metafísica, não hesitou em relacionar estes dois instintos com as duas forças, a atractiva e a repulsiva, do mundo inorgânico [3]. Sem irmos tão longe, podemos verificar que o instinto organiza e pensa. Mantém os pensamentos, os desejos, as vontades especificadas o tempo suficente para que essas energias se materializem nos órgãos. O ins-

---

[3] FREUD, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, trad. p. 141.

tinto ofensivo continua um movimento com uma vontade suficiente para que a trajectória se torne uma fibra, um nervo, um músculo. A energia cruel de esquartejar afasta, aguça e multiplica os dedos. As relações entre o moral e o físico são relações de formação. O querer-atacar forma a ponta. A defesa, (concha ou carapaça) é redonda. O ataque — vital ou sexual — é aguçado. Porque o queter-atacar é inicialmente uma ponta, é que a espinha, nos vegetais, permanece um mistério. Trata-se talvez de uma heresia da tranquila impassibilidade (4).

Naturalmente que, numa fenomenologia essencialmente dinâmica, não se trata de distinguir com nitidez entre a garra, a tenaz e a serrilha. Todos estes órgãos agarram com uma vontade unitária. Simbolizam de verdade a convergência de uma multiplicidade orgânica. Não se concebe a anarquia entre as garras de uma pata.

A bem dizer, Lautréamont serve-se das «suas garras» acrescentando-lhes um gesto refinado. As garras conseguem quebrar melhor a sua presa por meio de um movimento leve e delicado de torção. É este um dos movimentos elementares das fúrias ducassianas; faz-se acompanhar, habitualmente, de um sorriso cruel. É mesmo difícil imitá-lo sem sorrir (p. 173): «Eu poderia agarrar-te os braços e torcê-los como quem torce roupa lavada... ou quebrá-los com o mesmo barulho de quem quebra ramos secos.» Torcer os braços é o mesmo que pôr o adversário de joelhos. Note-se de passagem que a violência dos adolescentes utiliza este castigo. O qual não deixa marcas.

Parece também que o canivete, «essa hidra de aço», vem a seguir, por ordem, às unhas aguçadas. De qualquer modo, são sempre garras — garras que a divagação interpreta de acordo com os instintos ofensivo e sexual. Fere mais a carne do que os órgãos. A crueldade de Lautréamont nunca utiliza o punhal, cuja acção é mais mortífera do que cruel.

Assim, ao fazermos, como é nossa intenção, o somatório de todos os movimentos de garra, opondo, sistematicamente, às imagens pré-fabricadas, as funções nas suas tentativas de sinergia, numa palavra, considerando o querer-atacar na sua fisiologia elementar, chegamos à conclusão de que o desejo de lacerar, de arranhar, de beliscar, de apertar com os dedos é um desejo fundamental. É o princípio da crueldade juvenil. A consciência elementar da vontade é o punho crispado.

IV

Vamos agora compreender a entrada em cena do animal privilegiado pela imaginação energética de Lautréamont: o caranguejo, mais particularmente o caranguejo grande. Este prefere ficar sem uma pata a largar a presa. O seu corpo é

---

(4) Não é numa digressão que poderemos esclarecer de algum modo o *mistério da espinha* dentro de uma metafísica do vegetalismo. Somos levados a crer que os princípios de utilidade estão ainda aí pouco explícitos. A divagação de Rémy de Gourmont corresponde sem dúvida a um ponto de vista metafísico mais sedut*Pélerin du Silence*, p. 186:

«Acácia, se as tuas picadelas perfumadas são brincadeiras amorosas, fura-me os dois olhos, para que eu não veja mais a ironia das tuas unhas».

«E rasga-me em obscuras carícias,

«Árvore com cheiro de mulher, árvore de presa, alegria do meu coração triste.»

menos volumoso do que as garras. Exagerando do sentido teratológico de Lautréamont, exprimiríamos assim a divisa do caranguejo: *devemos viver para agarrar e não agarrar para viver*.

Uma vez que só o acto biológico é que é decisivo no tipo de imaginação que descrevemos, aqui estão algumas substituições possíveis: o caranguejo é um piolho e o piolho é um caranguejo. «Oh piolho venerável... Farol de Maldoror, onde lhe conduzes tu os passos?» Então sucedem-se as páginas fogosas. No meio do segundo canto aparecem essas páginas consagradas ao piolho, que foram tomadas por desafios de mau gosto, concebidas num frenesim de originalidade doentia e infantil e que, de facto, são totalmente incompreensíveis numa teoria da imaginação estática, da imaginação de formas acabadas. Mas se o leitor quiser seguir a fenomenologia animalizante verá as coisas sob outro aspecto; verá aí a acção de uma força especial, o impulso de uma vida característica. Na sua virulência, com efeito, a animalidade atinge o seu auge: empurra, cresce, dominam. O piolho que gosta de sangue, «seria capaz, mercê de um poder oculto, de se tornar tão grande como um elefante, de esmagar os homens como se fossem espigas». Por isso devemos tê-lo em grande estima, «acima dos outros animais da criação» (p. 185). «Se encontrardes um piolho no vosso caminho, passai adiante» (p. 186). «O elefante deixa-se acariciar, o piolho, não». — «Oh, piolho, de pupila encarquilhada, enquanto os rios despejarem a corrente das suas águas nos abismos do mar [...] enquanto o vácuo silencioso não tiver horizontes [...] o teu reinado está firme no universo e a tua dinastia estenderá os seus anéis de século em século. Eu te saúdo, sol nascente, libertador celeste, inimigo invisível do homem» (p. 187). «Sujeira, rainha

dos impérios, conserva aos olhos do meu ódio o crescimento insensível dos músculos da tua progenitura esfaimada» (p. 188). Impossível resumir o barbarismo dessa página inteira. Temos, realmente, a impressão de atravessar os «reinos da cólera»: «Se a terra estivesse cheia de piolhos, tal como as praias estão cheias de areia, a raça humana seria aniquilada, tomada de dores terríveis. Que espectáculo! E eu com asas de anjo, imóvel nos ares, para o contemplar!»

Estas páginas foram citadas muitas vezes como uma paródia escrita por um colegial. Isso equivale a desconhecer a amplitude de um verbo original, a sua sonoridade desumanizada, transformada em verdades logísticas. Psicologicamente isto equivale a uma recusa de viver esse estranho mito das metamorfoses que se mantém frio e formal em certos autores antigos, como Ovídio, e que se reanima subitamente noutros autores mais recentes, que regressam inconscientemente aos impulsos primitivos.

A despeito das lições da história natural ou da sabedoria do senso comum, devemos aproximar o piolho e o caranguejo da águia e do abutre ducassianos. A serrilha e o bico, que uma espécie de sinergia vital adapta um ao outro na natureza animal, devem, mercê de uma imaginação totalmente entregue a uma dinâmica dos gestos animais, encontrar-se em sinergia imaginativa com a garra. O bico da águia, no bestiário de Lautréamont, não é outra coisa senão uma garra: a águia não devora, dilacera. Maldoror interroga (p. 129): «Será um delírio da minha imaginação doentia, será um instinto secreto que não depende dos meus raciocínios, semelhantes ao da águia ao dilacerar a sua presa, que me impeliu a cometer este crime?» A crueldade pode ter toda a espécie de motivos, mas nunca a necessidade, nunca a fome.

A águia, tal como o piolho, ou o caranguejo e todos os animais vigorosamente imaginados do Bestiário, pode mudar de dimensão. Se o combate é necessário «ela fará matraquear alegremente o seu bico curvo» tornar-se-á «imensa» (p. 232). Então, «a águia torna-se terrível, dá saltos enormes que abalam a terra...» Como se vê, é sempre o mesmo deboche da força, uma força sempre específica, que cresce à medida do obstáculo, que deve sempre vencer a resistência e apresentar vitoriosamente as armas da sua falta, os órgãos animais do seu crime.

Eis aqui resumida uma das linhas de acção ducassianas. Para não fatigar o leitor, não o apresentamos as numerosas variantes deste tipo de agressão. Tornar-se-iam necessárias, de resto, demoradas pesquisas psicológicas para classificar a fauna da imaginação ducassiana inspirando-nos nas medidas dinâmicas dos diferentes gestos. Essas medidas dinâmicas são naturalmente mais difíceis nas acções mais obscuras, como as do chacal e do rato, do crocodilo e do gato. Tal estudo, porém, não seria vão, uma vez que os fantasmas de Lautréamont são comandandos por uma natureza profunda. Estes fantasmas não são artifícios da fantasia; eles são, primitivamente, desejos de acções específicas. São produzidos por uma imaginação motora muito segura, de uma inflexibilidade espantosa.

V

Outro ramo importante do lautréamontismo pode ser explorado rapidamente tal como anunciámos, visto ser muito nítido. É aquele que é dominado pelo esquema dinâmico da ventosa. Ao longo deste ramo encontraremos a

aranha, a sanguessuga, a tarântula, o vampiro e, sobretudo, o polvo. De modo que a ambiguidade da garra e da ventosa se polarizam no piolho e no polvo.

Com a aranha, a sanguessuga e o polvo, algo de viscoso e rastejante é introduzido na poesia de Lautréamont e vem quebrar a monotonia dos actos secos que, ainda assim, predominam.

Mais uma vez, a tumefacção e a multiplicação das formas demonstram claramente a energia da imaginação dinâmica. Vemos aí a velha aranha da «espécie grande» que aperta a garganta da vítima adormecida com as suas patas. Lemos aí o suplício da «sucção imensa» (p. 315). «Havia muito que a aranha tinha aberto o seu ventre do qual haviam saltado dois adolescentes de vestes azuis, tendo cada um na mão um gládio ardente...» Mais adiante (p. 319) «um arcanjo, descido do céu e mensageiro do Senhor, ordenou-nos que nos transformássemos numa aranha única e viéssemos todas as noites sugar-te o pescoço...»

O prazer sexual ultrapassa, de resto, a alegria alimentar: «Oh polvo de olhar de seda! Tu, cuja alma é inseparável da minha; tu, o mais belo habitante do globo terrestre, que comandas um harém de quatrocentas ventosas...» os fantasmas da sucção são sempre andróginos. De resto, esta multiplicação dos tentáculos é ultrapassada ainda em força vital pela formação de um novo monstro, o polvo alado, que paira por cima das nuvens. A imaginação dinâmica parece então entregar-se a um verdadeiro frenesim de metamorfoses (p. 215): «Apliquei as minhas quatrocentas ventosas por baixo do sovaco dela e fi-la soltar gritos horríveis. Abandonando a imagem intermédia, que é visual, portanto inerte, dos tentáculos, muitas vezes comparados a répteis pela imaginação ingénua, Maldoror prossegue: (os gritos)

«transformaram-se em víboras que lhe saíam pela boca e iam esconder-se nos matagais, nas paredes em ruínas, sempre à espreita, de dia e de noite. Estes gritos, que se fizeram rastejantes e dotados de inúmeros anéis, com uma cabeça pequena e chata e uns olhos pérfidos, juraram perseguir a inocência humana... «Nos bestiários da idade média o terror prossegue nas imagens como sucede com o pesadelo ducassiano, o «grito rastejante, de olhos pérfidos», dura horas, «a cabeça da víbora, separada do tronco, assobia ainda durante quinze dias», afirma a ciência medieval. A voz sibilante que obseca Maldoror é a voz do seu Criador. Para Lautréamont, o Verbo é violência, a Génese um Inferno, a criação uma brutalidade.

De resto, a metamorfose volta constantemente à sua base. Daí em diante Maldoror é um polvo real e monstruoso, um polvo de oito tentáculos, um novelo de oito serpentes e o inimigo de Maldoror assusta-se com isso. Vejamos também este crescimento, este abraço indomável! «Qual não foi o seu espanto quando viu Maldoror, transformado em polvo, avançar para ele com as suas oito patas monstruosas, cada uma das quais, qual correia sólida, poderia dar facilmente a volta ao planeta. Apanhado de surpresa, debateu-se uns momentos contra aquele abraço viscoso, que o apertava cada vez mais...»

Todas estas imagens podem parecer fictícias e repugnantes a um leitor acostumado às poéticas visuais, às poéticas panorâmicas, às poéticas estáticas. Elas terão, no entanto, outro valor muito diferente para um leitor habituado a surpreender as imagens da motricidade: a serpente é um braço flexível, é a agilidade. A seguir o tentáculo é a realização de uma vontade que sabe dobrar para vencer, para envolver, para possuir. Uma poética da vontade inicial, diferente da poesia mais passiva da sensação, deve ir mais de encontro às imagens ducassianas.

Em face deste desejo de sucção somos naturalmente tentados a adiantar um diagnóstico de vampirismo. Porém, em Lautréamont, os indícios são tão numerosos e tão móveis, os *estados* são tão passageiros e, por consequência, tão mal definidos, que seria imprudente transcender a narrativa. De facto, a par dos sintomas de vampirismo activo, encontramos, nos *Cantos de Maldoror*, cenas de vampirismo passivo. Seria nesse vampirismo passivo que Lautréamont, sofrendo de uma superabundância de força, encontrava algum apaziguamento, o sono, o repouso, o gosto da morte? (pp. 312-313): «eu que faço recuar o sono e os pesadelos, sinto-me paralisado na totalidade do meu corpo quando (a aranha da espécie grande) sobe pelos pés de ébano da minha cama de cetim. Ela aperta-me o pescoço com as patas, suga-me o sangue com o seu ventre.» Huysmans diz também (5) que «o sono de chumbo é uma das fases conhecidas desse estado ainda mal estudado do vampirismo.» De facto, dorme-se mais profundamente com uma súcuba do que com uma mulher. De qualquer modo, Lautréamont, o homem que nunca dorme, deixa-se esgotar pela negra tarântula, feliz, desta vez, por perder um doloroso vigor. Porém estes instantes são raros e deixam-no espantado (p. 163): «Porquê esta tempestade e porquê esta paralisia dos meus dedos?»

Bastaria prosseguir neste alívio, prolongar este repouso demasiado breve, aceitar a derrota libertadora, para encontrar uma poesia mais sensível, mais próxima da miséria hu-

(5) HUYSMANS, *Lá-Bas*, p. 166.

mana, cantante como a miséria feminina. Não teria Lautréamont admirado um eco esbatido do seu sofrimento neste poema de Jeanne Mégnen (6)?

Estou livre...
e contudo a noite desce;
O polvo, sinapismo da angústia,
revolve o meu peito com o seu bico ansioso,
os seus oito braços apertados sugam a minha tristeza
a fazem estalar os ossos da minha miséria.

V

E aqui temos, talvez demasiado sistematizadas, as duas grandes ramificações da filogénese ducassiana. Bem entendido, entre as espécies, há contaminações. Assim, o polvo ganha asas e os polvos alados assemelham-se vagamente a corvos (p. 213). Pelo contrário no enorme combate travado entre a águia e o dragão, a águia, colada a este (p. 234) «com todos os seus membros, como uma sanguessuga, enterra cada vez mais o seu bico... até à raiz do pescoço, no ventre do dragão». As garras colam-se com tanta força como se fossem ventosas; o bico pára de lacerar as carnes para sugar o sangue. Estas interferências das acções da garra e da ventosa demonstram bem, julgamos nós, que o desejo de agressão mantém despertas todas as suas potencialidades e que, polarizar a sua violência numa única via, seria mutilar o lautréamontismo.

---

(6) JEANNE MÉGNEN, *O rouge, ó délivrée*, VI.

Para completar, seria necessário juntar agora, ao estudo dos movimentos de agressão muito concreta, um estudo mais abstracto desses movimentos. Veríamos então que existe uma hierarquia das velocidades que explica, em Lautréamont, uma atracção por aquilo que nada, aquilo que voa e que, nos dois casos, domina aquilo que corre. Veríamos que se encontra, nos *Cantos de Maldoror*, um complexo da vida marítima e um complexo da vida aérea menos fortemente ligado.

Entre os peixes, o ser ducassiano que domina é o tubarão. Lautréamont gostaria de ter sido «o filho da fêmea do tubarão, cuja fome é a amiga das tempestades», e de um tigre. Nas últimas páginas do segundo canto, numa estrofe muitas vezes incompreendida, Maldoror descreve o abraço entre ele e a fêmea do tubarão, «no meio da tempestade... à luz dos relâmpagos, tendo por leito nupcial a vaga espumosa, arrastados por uma corrente submarina como se fossem num berço, e, rolando sobre si mesmos para as profundezas dos abismos, reunidos num longo acasalamento, casto e medonho!... Finalmente eu acabava de descobrir alguém que me era semelhante! Dali para o futuro já não estava mais só neste mundo!... Ela tinha as mesmas ideias que eu!... Encontrava-me em face do meu primeiro amor!» Sim, estamos em presença do amor do abismo, o amor frio, o amor que gela, aquele que os íncubos descrevem como a queimadura do frio.

O fogo da poesia ducassiana é o fogo negro e frio (p. 225): «Afirmo que não há fogo nos meus olhos, muito embora sinta uma impressão como se o meu crânio estivesse metido num capacete de carvões a arder. Como queres tu que as coisas da minha inocência fervam na caldeira?...» Maldoror só é capaz de amar no mar.

Em face de um tal amor parece também que a consciência do mal é tão viva que a pureza se reconquista por esse meio. Com efeito, já alguém reparou na vertiginosa *diferença* psicanalítica das duas palavras associadas «casta e medonha?» Que outra maneira melhor haveria de desonrar o seu prazer? Que outra maneira de acentuar o seu desgosto? Basta meditar no final do canto seguinte para compreendermos a repulsa da recordação, a consciência do horror que pode deixar em certas almas o *primeiro amor* (p. 247): «Alma real, seduzida num momento de fraqueza pelo caranguejo do deboche, o polvo da fraqueza do carácter, o tubarão da abjecção individual, a serpente da moral ausente, o caracol monstruoso da idiotice.» Observemos de passagem que todos os nossos vícios se encontram concretizados no reino animal. Em Lautréamont, a fauna é o inferno do psiquismo.

Será o amor realizado uma queda, um momento de fraqueza? Dever-se-á passar subitamente de Platão para Chamfort, do amor platónico — contacto de duas ilusões — para o amor físico — contacto de duas epidermes? O epitálamo da fêmea do tubarão é verdadeiramente um *requiem*. Canta a morte de uma inocência, a decepção de um entusiasmo puro e juvenil.

VII

Pela sua graça e liberdade de movimentos é o pássaro quem simboliza, nos poemas ducassianos, a actividade fácil e feliz. Por isso e apesar de tudo, na obra de Lautréamont, há pássaros que cantam...

O aviário ducasiano é, de resto, muito variado; mas à parte a águia que deve, sem dúvida, a sua importância ao

parentesco da unha e da garra e que é, em suma, uma garra voadora, nenhum pássaro é valorizado, nenhum é violentamente dinamizado. Parece que, no ar, estamos na região das metamorfoses fáceis, das metamorfoses sem obstáculo. Como se tudo fosse natural quando Maldoror sente a necessidade de se esconder: «Com o auxílio de uma metamorfose, sem abandonar o seu fardo, mistura-se ao bando dos outros pássaros.» Ao afastar-se na direcção do céu, o pássaro desinvidualiza-se: torna-se num voo, o voo em si (7). A imaginação activista não tem outros motivos para se servir do pássaro senão para realizar uma fuga livre. A fuga está relacionada com uma psicologia rudimentar, é pois concretizada por uma metamorfose esquemática.

Mais uma vez, verificam-se contaminações entre o peixe e o pássaro e o carácter destas contaminações é bem claro se se adoptar a interpretação dinâmica que nos propomos para o lautréamontismo. Trata-se, com efeito, da simples composição, quase geométrica, do voo e da natação. Não é mais de admirar, deixará de parecer estranho, que o resultado *concreto* do voo e da natação, obtido pela imaginação essencialmente realizante de Lautréamont, seja pura e simplesmente uma cauda de peixe munida de asas, uma síntese dos meios de propulsão. A natureza vai até ao extremo da realização e faz o peixe voador; a imaginação ducassiana cria apenas a cauda voadora. Esta realização assim grosseira e pueril basta, no entanto, aos nossos olhos, para reconhecermos que a imaginação ducassiana é *natural*. Reciprocamente, o peixe voador é um pesadelo da natureza.

---

(7) Cf. PAUL ELUARD, *Donner à voir*, p. 97: «Através do pássaro, não vai grande distância da nuvem ao homem.» — ANDRE BRETON, *Poisson soluble*, p. 89: «Os pássaros perdem a sua forma segundo as suas cores. Ficam reduzidos a uma existência de aracnóides...»

Quando o poeta se arroga o direito de esquematizar assim as realizações, o poder de metamorfose está no seu auge. Juntam-se pedaços de seres diversos, como num pesadelo (p. 354): «Retirou do poço a cauda do peixe e prometeu-lhe ligá-la de novo ao seu corpo perdido se ela anunciasse ao Criador a impotência de que sofria o seu mandatário para dominar as vagas em furor do mar maldororiano. Emprestou-lhe duas asas de albatroz, e a cauda de peixe ergueu-se nos ares...» Naturalmente que esta génese fragmentada, heteróclita, embrutecida, construída sobre um caos biológico, deu lugar a diagnóticos de loucura ou a acusações de artifícios macabros. Devemos ver simplesmente aí uma espécie de deslumbramento da faculdade animalizante que, desta vez, animaliza seja o que for. Na sua insuficiência, esta síntese biológica imediata demonstra, de resto, muito claramente, a necessidade de *animalizar* que está na origem da imaginação. A função primária da imaginação é construir formas animais.

Melhor ainda, se recuarmos até ao fundo do sonho, à própria fonte dos impulsos psíquicos, e sem procurarmos, como sucede tantas vezes com a psicanálise clássica, fazer traduções humanas apressadas dos símbolos do sonho, não nos espantaríamos tanto com as construções da imaginação ingénua. Roland de Renéville observou, na sequência do psicólogo Chamaussel, que a criança confunde, por vezes, um pássaro com um peixe. Esta *confusão*, esta fusão, só representa um absurdo para um espírito imbuído da permanência das formas. Tal não sucede com quem aceita o cinetismo como necessidade poética fundamental: da natação ao voo vai uma homoteteia mecânica evidente. O pássaro e o peixe vivem dentro de um volume, ao passo que nós apenas vivemos sobre uma superfície. Eles possuem, como dizem os matemáticos, uma «liberdade a mais do que nós.

Uma vez que o pássaro e o peixe têm um espaço dinâmico semelhante, não é absurdo que, no reino dos impulsos, no reino da imaginação motora, se confundam os dois géneros de animais. Se a poesia se anima verdadeiramente nas origens do verbo, se ela é contemporânea duma excitação psíquica elementar, os movimentos fundamentais, como a natação, o voo, o andar, o salto, devem alertar poesias especiais.

A *Invitation au voyage* é deslizante e sem sobressaltos; confia-se às águas tranquilas. A planície e os seus caminhos oferecem outros convites ao caminhante. Encontramos facilmente nas poesias de um Walt Whitman os numerosos e diferenciados elementos dum lirismo muscular (8).

Outra prova que explica a confusão do pássaro com o peixe: Rolland de Renéville, esse mago da experiência poética, observa com razão (9): «quer certos ocultistas classificam os pássaros e os peixes como uma raça distinta daquela que atribuem aos outros animais. Os pintores chamados primitivos, por seu lado, legaram-nos inúmeras paisagens cujas árvores ostentam peixes entre as folhas, à laia de habitantes. Finalmente, e acima de tudo, não devemos esquecer que esta confusão se encontra indicada nas primeiras linhas da Bíblia, onde se pode ler que Deus «criou no mesmo dia as aves e os peixes».

Como se fosse guiado por uma luz sobrenatural, sem dar por isso, Lautréamont penetrou, pois, nos arcanos do sonho biológico. Lautréamont representa, verdadeiramente, na poesia dinâmica, um *primitivo*.

---

(8) Cf. também a bela tese de C.-A. HACKETT acerca de Rimbaud e, do mesmo autor, *Rimbaud l'enfant*.

(9) ROLLAND DE RENÉVILLE, *L'Expérience poétique*, p. 150.

VIII

Esta noção de *primitivo em poesia* exigiria estudos prolongados e difíceis, mais psicológicos do que literários. Enganar-se-ia redondamente quem procurasse os seus elementos numa poesia de menestréis e trovadores. Ao abordarmos o problema pela via psicológica, não tardaríamos a verificar — insustentável paradoxo — que *o primitivismo em poesia* é tardio. Isto deve-se, sem dúvida, ao facto de que os valores intelectuais, os valores objectivos, os valores ensinados, não tardam a tornar-se opressores, sobretudo no reino da linguagem. A *poesia primitiva* que deve criar a sua linguagem, que deve ser sempre contemporânea da criação duma linguagem, pode ser deturpada pela linguagem já sabida. A própria divagação poética torna-se rapidamente uma divagação erudita, digamos mesmo uma divagação académica. Temos de nos libertar dos livros e dos mestres para reencontrarmos a *primitividade poética.*

Torna-se necessária, pois, uma verdadeira coragem para fundar, antes da poesia métrica, uma *poesia projectiva,* tal como foi preciso um golpe de génio para descobrir — tardiamente — sob a geometria métrica, a geometria projectiva, que é verdadeiramente a geometria essencial, a geometria primitiva. É completo o paralelo. O teorema fundamental da geometria projectiva é o seguinte: quais são os elementos duma forma geométrica que podem ser impunentemente deformados numa projecção, deixando subsistir uma coerência geométrica? O teorema fundamental da *poesia projectiva* é o seguinte: *quais são os elementos duma forma poética que podem impunemente ser deformados por uma metáfora deixando subsistir uma coerência poética?* Por outras palavras, *quais são os limites da causalidade formal?*

Depois de meditarmos sobre a liberdade das metáforas e

sobre os seus limites, apercebemo-nos de que certas imagens poéticas se *projectam* umas sobre as outras com segurança e exactidão, o que equivale a dizer que, em *poesia projectiva* formam uma só e única imagem. Verificamos, por exemplo, ao estudar a *Psicanálise do fogo,* que todas as «imagens» do fogo interno, do fogo oculto, do fogo que dorme sob as cinzas, numa palavra, do fogo que não se vê e que necessita, por consequência, de metáforas, são «imagens» da vida. O elo projectivo é, então, de tal modo primitivo que traduz facilmente, com a certeza de ser compreendido, as imagens da vida pelas imagens do fogo e vice-versa.

A deformação das imagens deve então designar, duma maneira estritamente matemática, o *grupo* das metáforas. Desde que possamos precisar os diversos grupos de metáforas duma poesia particular, veremos que por vezes algumas metáforas falharam porque foram acrescentadas a despeito da coesão do grupo. Naturalmente que certas almas poéticas sensíveis reagem espontaneamente a estes acrescentos erróneos sem terem necessidade do auxílio pedagógico ao qual aludimos. Mas nem por isso é menos certo que uma metapoética deverá empreender uma classificação das metáforas que terá de adoptar, mais tarde ou mais cedo, o único processo essencial de classificação, a determinação dos grupos.

De um modo mais simples, é no estudo da deformação das imagens que se vai encontrar a medida de imaginação poética. Veremos que as metáforas estão naturalmente ligadas às metamorfoses e que, no reino da imaginação, a metamorfose do ser é já uma adaptação ao meio que foi recheada de imagens. Ficaremos menos surpreendidos com a importância que assume na poesia o mito das metamorfoses e da fabulação animal.

Podemos encontrar exemplos de poesia projectiva, de

poesia verdadeiramente primitiva, por assim dizer, em cada página do livro de Paul Eluard: *Les animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*. De resto, o título diz bem claramente a dupla possibilidade da *projecção*. Para citarmos apenas um exemplo, precisamente na ordem das imagens que acabamos de estudar em Lautréamont, reportemo-nos ao poema intitulado *Peixe:*

Os peixes, os nadadores, os barcos
Transformam a água.
A água é macia e não se agita
senão por aquilo que a toca.
O peixe avança
Como o dedo numa luva...

Assim se tornam coerentes o meio e o ser: a água transforma-se, *envolve* o peixe como uma luva; inversamente, o peixe estira-se, furta-se, encerra-se... Temos o exemplo duma correspondência *eluardiana*, claramente formal, que seria interessante confrontar com as *correspondências baudelairianas*, fortemente materiais. Acharíamos assim motivo para classificar os poetas em dois grandes grupos, conforme vivem num tempo vertical, íntimo, interno tal como Baudelaire, ou num tempo francamente metamorfoseante, vivo como uma flecha que corre nos termos do horizonte, como seria Lautréamont e como seria Eluard, cada um deles, bem entendido, traduzindo à sua maneira a vida da metamorfose ([10]). A metamorfose, em Paul Eluard, é mais fluida, os próprios leões são aéreos; «E todos os leões que eu represento são vivos, leves e imóveis» ([11]).

([10]) *La Dialectique de la durée*, capítulo: «Les temps superposés» e «Instant poétique et instant métaphisique», in *Messages*, 1939, II.

([11]) *Donner à voir*, p. 20.

Ficaremos ainda mais convencidos se meditarmos nas estranhas ilustrações de Valentine Hugo que acompanham o livro de Paul Eluard e que ajudam a imaginação. Aí temos, mais uma vez, o exemplo da pintura que capta o poder transformante, da pintura dinâmica, síncrona, da poesia projectiva. Aí veremos verdadeiramente o desenho habitado por forças, a matéria habitada pela causa formal, o nadador habitado por peixes, tornado peixe, matando o peixe.

Todos os outros poemas de Paul Eluard e todos os outros comentários visuais de Valentine Hugo poderiam dar lugar a um estudo semelhante.

Analisando estes resultados chegamos à conclusão de que o simbolismo literário e o simbolismo freudiano como os vemos realizados nas produções do simbolismo clássico e do onirismo normal não são mais do que exemplos mutilados dos poderes simbolizantes em acção na natureza. Tanto um como outro apresentam uma expressão demasiado rígida. Revelam-se como substitutos duma substância ou duma pessoa que não adere à evolução. São sínteses que se revelam demasiado cedo, desejos que se confessam prematuramente. Uma poesia e uma psicologia novas, descrevendo uma alma em formação, uma linguagem em flor, devem renegar simbolos definidos, imagens aprendidas, e regressar aos impulsos vitais e às poéticas primitivas.

IX

Uma das características que queremos assinalar para terminar este estudo, já demasiado longo, do Bestiário de Lautréamont é a densidade das suas formas *substantificadas*.

Se Lautréamont não tivesse ido até à *presença animal*, se se tivesse contentado com a *função*, talvez houvesse conquistado um público menos reticente. Como tivemos ocasião de observar, bastaria desencarnar as imagens, suavizar os gestos, disfarçar os desejos, para domar o lautréamontismo. Podemos prová-lo mesmo no plano da *linguagem*. Assim o leitor aceitaria mais facilmente um *adjectivo* do que um *substantivo;* admitiria o remorso terebrante, *vulturino*, porém imaginar que um falcão, já não mitológico mas real, vermelho, de raça, venha beber o sangue dum coração e alimentar-se de carnes, é demais; o leitor seria capaz de compreender um olhar sedoso, fascinante e os braços duma tentação maligna, mas um polvo com olhos de seda, braços anelados, boca ubiquitária, seria falso porque era revoltante. Todas essas garras formam um estilo crispado, crispante. Essas minas de parasitas, essas fossas de piolhos, essa purulência que alastra, causam a impressão insuportável duma aliteração da violência, duma brutalidade que se considera exagerada porque somos obrigados a reconhecer que ela é fundamental.

Portanto, compreendemos bem que certas almas voltem as costas a Lautréamont. Mas Lautréamont é assim mesmo. Ele ilustra um complexo distinto entre todos, um complexo perigoso, terrível, fortemente nevrosante. Veremos mais adiante que o exemplo de Lautréamont pode servir para condensar certas observações psicológicas. Ele representa um máxima de energia animalizante que permitirá descobrir energias sem dúvida mais civilizadas, mas que contém ainda, sob formas amortecidas, motivos de dureza, exigências de vingança, uma pura vontade de agressão.

CAPÍTULO III

A VIOLÊNCIA HUMANA AOS COMPLEXOS DA CULTURA

> «Voai, flechas de mel, sobre os falsos alvos fumegantes; olho de tigre, vespa crepitante, esfinge agachada, lançadeira que cantas em surdina, flauta da madrugada, encaixai-vos no alvéolo; fugi, agudos segredos ocultos no céu, pequenas claves plumosas; morcego, suspende-te no teu cabide para pernoitares nos subterrâneos soturnos, regurgitantes de farrapos e de animais estranhos!»
>
> LÉON-PAUL FARGUE, *Espaces*, N. R. F., p. 37.

I

Num pequeno capítulo podemos tentar discernir, não na sua instrumentação animal, mas sim no seu princípio psicológico intelectualizado, o desejo de poder que atormenta e anima Lautréamont. Obteremos então acções mais huma-

nas. Estas acções poderão ser, da parte dos fracos, mais criminosas, da parte de Deus, mais sacrílegas; mas, pelo menos, não serão inteiramente desfiguradas, como eram as acções animalizadas. Encaixar-se-ão dentro dos quadros tradicionais da psicologia da crueldade e da rebelião. Ao estudá-las, abordaremos certos problemas psicológicos mais familiares.

O que impressiona nas vinganças mais propriamente humanas de Lautréamont é o facto de evitarem quase sempre a luta com um igual. Atacam um mais forte ou um mais fraco. Revelam-se assim sob o signo da ambiguidade orgânica profunda a que nos referíamos nas páginas precedentes: estrangulam ou arranham. Estrangulam o fraco. Arranham o mais forte.

Esta polaridade da vingança que vamos desenvolver mais pormenorizadamente, afigura-se-nos muito específica de um *ressentimento de adolescente*. É sobretudo na adolescência que se forma este complexo ambivalente do ressentimento activo. Nessa altura o sujeito não se vinga da mesma maneira contra o fraco e contra o forte: brutaliza um camarada; escarnece do professor. Na adolescência, enfim, a emulação escolar proporciona inúmeras alegrias cuja grosseria e exibicionismo mal se ocultam. Ser o primeiro, que privilégio ducassiano: volta-se o traseiro aos outros! No céu de inverno, a gralha que comanda a formação «tem o privilégio de mostrar as penas da cauda às outras gralhas de inteligência inferior» (p. 124).

É extraordinário que a psicologia da troça aos caloiros e da emulação não tenha ainda tentado qualquer autor. Seria necessário um livro inteiro para a explicar, para delas extrair os caracteres sociais e individuais, para determinar as razões da sua persistência, a indiferença ou a incapacidade

dos educadores perante essa monstrusidade que marca com dois sinais nefastos os vexadores e os vexados. Os primeiros são mais culpados no meio escolar porque são contemporâneos de uma cultura. Neste capítulo a nossa tese resume-se em sugerir que o período cultural da adolescência foi, para Isidore Ducasse um período doloroso, intelectualmente nevrosante. De um modo geral, uma psicanálise mais intelectualizada do que a psicanálise clássica só teria a ganhar se considerasse mais de perto as circunstâncias da cultura. Uma psicanálise do conhecimento não tardaria a descobrir na camada sedimentária — sob a camada primitiva explorada pela psicanálise freudiana — certos complexos específicos, *complexos culturais* resultantes de uma fossilização prematura.

Do ponto de vista simplesmente material, a leve diferença de idade dos adolescentes é reforçada pela dirença das classes; de sorte que o finalista liceal exerce facilmente um poder específico de aspecto intelectual sobre os alunos dos primeiros anos. Esta vaidade fácil é, de resto sujeita a uma rude prova pelo «complexo de superioridade» do professor. Aquele que ainda há pouco triunfava é agora trespassado como que por mil flechas — flechas de mel — pelos sarcasmos do professor. Da vaidade triunfante à vaidade esmagada medeiam apenas algumas horas. Não tem sido bem avaliada esta dupla emoção que atravessa o tempo escolar. Imaginamos vulgarmente que basta achincalhar a vaidade para a corrigir. Na realidade, mesmo sob as formas de emulação aparentemente mais anódina, a vaidade dá lugar a recalcamentos muito dolorosos. De sorte que o adolescente, no seu esforço de cultura, é profundamente perturbado pelos impulsos da vaidade. Os plágios, as falsificações, as opções de mau gosto, as críticas mordazes sem

provas objectivas, são estas as sequelas das classes finalisras liceais. Podemos encontrar, de resto, no *Préface à un livre futur*, uma apologia do plagiato apresentada como um saudável exercício escolar (p. 381): «O plagiato é necessário. Está implicado no progresso. Ronda de perto a frase de um autor, serve-se das suas expressões, apaga uma ideia falsa, substitui-a pela ideia correcta.»

De resto, o problema psicológico da cultura literária não foi ainda examinado sob o seu aspecto linguístico. De facto a classe final dos liceus é, no sentido matemático do termo, um ponto de reversão para a evolução da vida expressiva. É aí que a linguagem tem de se reformar, de se rectificar, de se corrigir frente ao sarcasmo olímpico do professor. É aí que ela adquire verdadeiramente a sua etimologia consciente. Pela primeira vez a língua materna torna-se objecto de uma estranha suspeita. Pela primeira vez a linguagem é vigiada.

Qualquer poeta, mesmo o mais directo, passou por uma fase de linguagem reflectida, de linguagem meditada. Se utiliza uma etimologia inefável, quando de súbito revela a graça de uma certa ingenuidade, logo toma consciência disso, a tal ponto que assume a sua ingenuidade como uma mensagem. Feliz daquele que reflectiu sobre a sua linguagem na solidão, apreendendo em livros sem conta, recusando o reflexo escolar da «correcção do homem», do homem endeusado pelos degraus da sua cátedra de professor. Não existem almas poéticas que não tenham os seus ecos múltiplos e prolongados, os seus ecos repetidos, que não possuam um multi-humanismo essencial, um verbo escutado nas planícies e nos bosques, no infinito e no recolhimento, na luz e na sombra, na ternura e na cólera.

II

Estas breves observações, aparentemente alheias ao nosso assunto, deveriam, na nossa opinião, esclarecer alguns problemas do lautréamontismo. Deveriam revelar o carácter muitas vezes pueril das imprecações, o carácter um pouco escolar das imitações que nos recordam, ao longo dos *Cantos de Maldoror*, o estilo de Musset, de Goethe, de Byron, de Dante. Serviriam também de comentário a certas informações que alguns condiscípulos de Lautréamont nos forneceram acerca da sua vida no liceu, dos momentos em que este poeta fogoso sofria os sarcasmos de um professor de retórica inimigo da liberdade de imaginação (1).

Só uma evocação dessas tristes horas liceais é que nos pode fazer compreender aquela página em que Lautréamont, engolindo as suas próprias lágrimas, bebe «em longos haustos, daquela taça, trémula como os dentes do aluno que olha de esguelha aquele que nasceu para o oprimir...» (p. 128). Uma educação arbitrária, em que o professor se alimenta «confiadamente com as lágrimas e o sangue do adolescente», não poderia deixar de produzir, no coração do jovem, irremediáveis rancores. «Quando um aluno interno do liceu é governado, durante anos que parecem séculos, desde manhã até à noite e da noite até de manhã por um pária da civilização, que mantém constantemente os olhos sobre ele, sente subir ao cérebro as ondas tumultuosas de um ódio feroz, qual espesso fumo, que ameaçam fazê-lo rebentar. A partir do momento em que o lançam na prisão, até ao momento, próximo, em que irá de lá sair, um febre intensa empalidece-lhe as feições, cerra-lhe as sobran-

(1) Cf. art. FRANÇOIS ALICOT, *Mercure de France*, Abril, 1928.

celhas, encova-lhe os olhos. Durante a noite reflecte porque não quer dormir. Durante o dia o seu pensamento voa para lá das paredes daquela mansão do embrutecimento até ao momento em que foge ou que o expulsam, como um pestífero, daquela eterna clausura.» (p. 152).

E quem não se sente chocado, ao ler os *Cantos de Maldoror*, com as inúmeras referências à dignidade dos cabelos! Numa época em que a carta de Sarcey acerca da barba cortava a carreira de um assistente, qual seria a severidade de um censor do liceu que impunha aos alunos o decoro oficial dos cabelos! No seu período escolar Isidore Ducasse sofreu também «da falta expressiva dos seus cabelos» (p. 171). «Não seria preciso recordar-me que também a mim me haviam rapado o cabelo, pelo menos durante cinco anos (o número exacto do tempo não sei dizer ao certo).» Mais ano menos ano, fora esse o período em que Ducasse estivera encerrado nas prisões universitárias dos Pirinéus. Em face disto, se considerarmos que, na idade da adolescência o menor vexame pode exercer os mais graves efeitos sobre o carácter, não hesitaríamos em reconhecer a existência de um *complexo dos cabelos rapados*, complexo este que é uma forma metafórica do *complexo de castração*. Aquele primeiro complexo, com todas as suas componentes sexuais, encontra-se muito aparente nos *Cantos de Maldoror* (p. 267): «Quem te rapou os cabelos?» «Talvez porque não tens testa.» «Prometem-nos que os cabelos voltam a crescer uma vez que, nos animais, os cérebros que se extraem voltam a nascer, com o tempo», mas será que os adolescentes a quem rapam os cabelos recuperam jamais o orgulho da sua virilidade? Daí o pesadelo com que termina o quarto canto: «afasta, afasta de mim essa cabeça careca, polida como a carapaça da tartaruga.»

III

Mas vejamos de uma maneira mais concreta como a violência ducassiana, apresentando ainda vestígios dos complexos da cultura, se polariza sob a forma humanizada contra a criança e contra Deus.

A criança, em virtude da sua fraqueza física, o jovem camarada, pelo seu atraso intelectual, representam tentações constantes para a violência. Mas no caso de Lautréamont, onde tudo se individualiza, é o filho da família humana que ele quer arrebatar, *um filho guardado*, muito diferente do jovem de Montevideu, exilado sem remissão desde a idade de catorze anos. Contra aquele filho ansiosamente protegido, a violência intelectualiza-se; torna-se reflectida. Ao passo que a violência animal se efectuava de imediato, franca no seu crime, a violência contra a criança vai ser sabiamente hipócrita. Lautréamont vai introduzir a mentira na violência. A mentira é o sinal humano por excelência. Como afirma Wells, os animais não têm gestos mentirosos.

Todas as páginas em que intervém o crime contra a criança assumem então uma duração dupla. O tempo divide-se aí em tempo de agir e tempo de pensar; e estes dois tempos não têm a mesma contextura, os mesmos princípios de encadeamento, a mesma causalidade. Ao preparar o crime contra a criança com todos os cuidados técnicos, Lautréamont dá-nos uma impressão de *tempo suspenso*, de modo que nessas páginas, muito raras, mas fundamentais, ele soube dar a essência temporal da ameaça, da agressão diferida. Logo que Lautréamont ameaça, deixa de dormir. Esta ausência de sono vai a par com a ausência de riso. As pupilas de jaspe estão associadas aos lábios de bronze. Os olhos e a boca esperam, em conjunto.

De resto, Lautréamont em breve se cansa da ameaça. O filho não se encontra realmente bem guardado: a família é uma gaiola muito mal defendida. Ao regressar ao meio dos homens honestos e razoáveis, Lautréamont tem a impressão de entrar numa sociedade de castores. Será que Lautréamont conhece a lenda do *Livro dos Tesouros?* (2) «O castor é caçado em virtude dos seus órgãos sexuais, muito úteis para a medicina. O castor sabe disso e arranca-os com os dentes, quando é perseguido, para que o deixem em paz.» É um caso de castramento por persuasão.

O mesmo acontece com a criança. Assim acontece com o bom aluno. A criança é pois um maravilhoso detentor de poder. Nela a educação estabeleceu reflexos condicionados de uma sensibilidade encantadora: a criança, a criança boazinha, chora quando alguém lhe faz «cara de mau». O aprendiz da violência, por muito inexperiente que seja, o professor mais desprovido de energia vital, pode seguir facilmente os seus progressos na arte de ameaçar observando no rosto de um aluno tímido ou de uma criança o reflexo da *angústia.* Enfim, resultado animador, a criança paga o bem com o mal, a ternura com a crueldade: «Se fizeres mal a um ser humano e fores amado por esse mesmo ser, será essa a felicidade maior que se pode imaginar.»

De acordo com a inspiração de uma psicanálise da cultura, vamos transpor estas observações do tempo da infância para o período da adolescência e encontraremos o amor ou o respeito pelo mestre, vamos deparar, de um modo metafórico, com a réplica do complexo de castração. Com efeito, isso corresponde à criança, «carne tenra», «peito mole» e ao adolescente, palavra ingénua, sintaxe fraca, que experimenta um aperto na garganta sob a simples acusação de um solecismo. Seria no entanto bem fácil para o adolescente descontrair-se com um gracejo em face da irritação manifestamente exagerada do professor de «bom gosto», e «linguagem pura». Eles, porém, deixam nas mãos do mestre a tesoura da censura retórica, visto que assim o determina o símbolo da educação mutilante.

(2) CH. LANGLOIS, *La connaisance de la nature et du monde au moyen âge*, p. 382. Paris, 1911

IV

A criança não é mais do que um pretexto para a aprendizagem da crueldade ou, mais concretamente, a passagem da crueldade física para a crueldade moral. Maldoror sonha com um inimigo maior, o inimigo mais consciente de todos. Daí um desafio ao Criador, um desafio que é ao mesmo tempo fulgurante e carnal. Neste ponto podemos ser breves uma vez que o excelente livro de Léon Pierre Quint esclareceu este aspecto do lautréamontismo. Léon Pierre Quint distinguiu em particular o caínismo da obra (3). Nós limitar-nos-emos a acentuar as ressonâncias adolescentes, tão perceptíveis na obra do jovem poeta.

O mestre, no seu orgulho de ensinar, arvora-se cada dia como o pai intelectual do adolescente. A obediência, que no reino da cultura deveria ser uma pura consciência do que é verdadeiro, assume, em virtude do paternalismo usurpado dos mestres, um sabor insuportável de irracionalidade. É irracional obedecer a uma lei antes de estarmos

(3) LÉON PIERRE QUINT, *Le comte de Lautréamont et Dieu*, Marselha. — Cf. em particular p. 7.

convencidos da racionalidade dessa lei. Não é assim também que o homem é filho do Criador? Não se lhe exigem virtudes diversas e mal relacionadas, não se lhe impõe um método de vida moral *a priori*? Ora todas essas virtudes, todos esses métodos — como ainda há pouco todas essas retóricas são sistemas de obediência. Elas ligam os actos a uma fatalidade tão rápida que se esquecem os instantes inefáveis dos impulsos, o sopro primitivo da inspiração. Nesse caso a vida virtuosa é uma vida demasiado monótona, um trecho árido de obediência, do mesmo modo que a vida literária é uma vida demasiado escolar, demasiado fiel aos heróis da escola, um trecho frio de eloquência. A vida e o verbo reais devem ser revoltas, revoltas conjugadas, revoltas eloquentes. É preciso, pois, *exprimir* a nossa revolta, dizê-la ao nosso mestre, aos nossos mestres, ao Mestre: «Pois bem, exclama Lautréamont, eu apresento-me para defender o homem, desta vez; eu, o contentor de todas as virtudes» (p. 215).

A criatura criaturada vai, através da violência, tornar-se criaturante. Daí as metamorfoses desejadas e não passivas, onde se descobre, num sistema literário, a reacção exacta das acções da criação. As reacções metamorfoseantes são violentas porque *a criação é uma violência*. O sofrimento suportado não pode ser suprimido pelo sofrimento projectado. As dores do parto são compensadas pela crueldade da concepção. A consciência que se alimenta de um passado, de remorsos, de um antepassado, que se personaliza num pai, num mestre, num Deus, inverter-se-á, segundo a lição de Lautréamont, para se tornar na certeza de uma força, a vontade de um futuro, a luz certa de uma *pessoa* ébria de determinação. Sempre, em todos os seres, em todas as linhas de um progresso, vamos encontrar, como uma com-

pensação fatal, a lei da igualdade da acção arbitrária e da reacção violenta, a lei da igualdade da revolta e da criação. Ainda mais concretamente, a violência, a revolta, aparecem em certas almas como a única safa de um destino *pessoal*. Desobedecer — para aquele que não foi tocado pela graça ou pela razão — é a prova imediata e decisiva de autonomia. Aquele que cria *pessoas* não deve, pois, estar à espera da revolta? A função imediata da pessoa é revoltar-se. A pessoa precisa de luzes especiais para encontrar um travão, para não se enervar face a um obstáculo; necessita de uma coragem especial para recusar o impulso da rebelião explosiva. Lautréamont nada fez para moderar essa revolta inicial; levou-a imediatamente até às suas últimas consequências. Onde é que a rebelião é mais intensa? Evidentemente, do lado do adversário mais forte. E compreendemos então o equilíbrio verdadeiramente dinâmico, um equilíbrio de excitação recíproca entre o Criador e a criatura (p. 216): «Ele teme-me e eu temo-o.» De um modo geral, uma mitologia do poder deve criar simultaneamente deuses violentos e deuses revoltados.

V

Assim, ao longo deste eixo, verificamos que o lautréamontismo vai fatalmente subir de tom até à blasfémia. Mas é aqui que devemos sublinhar a inflação vital realizada pela expressão literária. Em suma, a vida de Isidore Ducasse foi plácida. Nada existe nela que lembre a revolta efectiva de um Rimbaud, nada da fogosa mobilidade do «homem das solas de vento». A partir daí, como já tivemos ocasião de observar, afigura-se-nos que devemos abando-

nar a *via cultural* para explicar a obra de Isidore Ducasse. Trata-se de um drama da cultura, um drama nascido numa classe de retórica, um drama que deve resolver-se numa obra literária. Nem por isso, é evidente, desprezamos as dores. Mas não é menos certo que o verdadeiro revoltado, esse, não escreve. Pelo menos deixa de escrever quando se revolta. Jean Paulhan, sem contudo desprezar a revolta, desconfia, precisamente «daquela que vem pela via da linguagem e como que mecânica» (4). De facto, uma revolta escrita é a exacta reacção àquilo a que Jean Paulhan chama o Terror retórico, essa espécie de Cérbero, guarda violento de uma etimologia fechada, um inferno linguístico, no qual as palavras não passam do sopro de uma sombra e a poesia não é mais do que uma recordação deformada e ferida.

Afigura-se-nos que a nossa interpretação do lautréamontismo como um grupo de *complexos culturais*, concorda também perfeitamente com o belo artigo de Ramón Gomez de la Serna (5): «Entre os castigos que são aplicados (a Lautréamont) para a eternidade, ele sofre o de recopiar indefinidamente o seu terceiro canto. 'Vai-me copiar uma eternidade de vezes, senhor Conde, o fim do terceiro capítulo', disse-lhe Deus, com a austeridade do mestre-escola que manda copiar cem vezes o verbo ter. Terrível penitência! E Lautréamont escreve e torna a escrever a partir de então o fim do terceiro canto; apresenta ao Criador as suas cópias inúteis e o Criador rasga-as e espera as seguintes.» Durante este tempo: «... Aqueles mesmos que não foram fiéis a

---

(4) JEAN PAULHAN, «Les Fleurs de Tarbes», *Nouvelle Revue Française*, 1.º Junho 1936.

(5) RAMÓN GOMEZ DE LA SERNA, in *Le cas Lautréamont*, Paris-Bruxelles, 1925. Le Disque Vert.

Deus, não os seus filhos nem os seus netos, mas os do princípio do mundo, beliscam o Conde de Lautréamont.» A aula é um inferno e o inferno é uma aula.

Vemos que a atmosfera escolar que envolve os *Cantos de Maldoror* não passou despercebida a Ramón Gomez de La Serna; o mesmo aconteceu com André Malraux. Os *Cantos de Maldoror* são os ecos de um drama da cultura. Não devemos admirar-nos de que eles deixem insensíveis os críticos literários eruditos que, na maioria dos casos, continuam o ofício do professor.

CAPÍTULO IV

O PROBLEMA DA BIBLIOGRAFIA

«Não assustes o leão que dorme...»

RENÉ CHAR, *Moulin Premier*

I

O estudo detalhado do frenesim ducassiano que acabamos de desenvolver sob as suas duas formas animal e social permite-nos talvez apresentar de uma forma mais clara o problema da «loucura» de Lautréamont. O exame deste problema vai demonstrar-nos o grande progresso realizado pela psiquiatria no decorrer deste meio século. A psiquiatria estudou o enorme domínio das aberrações, das vesânias, dos acidentes passageiros que lançam uma penumbra em torno das almas mais límpidas. Reciprocamente, descobriu, nos espíritos mais perturbados certas sínteses que constituem ainda pensamentos bastante coerentes para dirigirem uma vida e para criarem uma obra.

Por isso nos impressionam, pela sua rapidez, as sentenças peremptórias de certas críticas literárias! No caso de Lautréamont, um psicólogo tão arguto como Rémy de Gourmont não hesita. Não põe em dúvida a loucura [1]. Considera-a simplesmente a loucura de um homem de génio, de acordo com a psicologia de ideias feitas. Ele acha que, ao longo dos *Cantos de Maldoror* «a consciência vai-se esvaindo...» enquanto que numa simples leitura verificamos, pelo contrário, num espantoso crescendo, a linha inflexível de um destino espiritual fiel aos impulsos primitivos. Não é mais favorável a sua opinião acerca das *Poesias*, nas quais se revela, afirma ele «o estado de espírito de um moribundo que repete, desfiguradas pela febre, as suas recordações mais remotas, ou seja, para a criança, os ensinamentos dos professores»: Rémy de Gourmont refere-se ainda a uma obra que se desenrola «feroz, demoníaca, desordenada ou exasperada de orgulho em visões dementes, e que assusta mais do que seduz». Como se fosse importante seduzir sempre! Lautréamont não pretende seduzir, quer arrebatar a sua presa, num repente. Quando se mostra insidioso é para desordenar, no leitor, o sistema de lentidão de uma imaginação não dinamizada. Repetimos, não é em termos de imagens visuais que devemos analisar a poesia ducassiana, mas sim em termos de imagens cinéticas. Devemos apreciá-la como um sistema muito rico em reflexos, não como uma colecção de impressões. Ficaremos bem preparados para esse estudo se meditarmos nos trabalhos de Paul Schilder e de Henry Head sobre o sistema postural, muito bem estudado igualmente por Jean Lhermitte no seu livro *L'image de notre corps*. Após a leitura destas obras mo-

[1] RÉMY DE GOURMONT, *Le Livre des masques*, p. 139.

dernas verificaremos que a obra ducassiana revela inúmeras *imagens corporais*, projecções activas aceleradas, gestos sem qualquer viscosidade. Todas estas actividades são a prova de uma vida pantomímica que só é possível seguir de acordo com princípios biográficos especiais. Se lermos os *Cantos de Maldoror, activamente*, despertando em nós as simpatias musculares, compreenderemos o que seria um higiene da vontade pura. Quando se experimentou o efeito consolador de um treino físico unicamente de carácter interno, que busca a pureza do impulso, conseguimos efectuar uma espécie de *ginástica central* que nos liberta da preocupação de executar os movimentos musculares, ao mesmo tempo que nos proporciona o prazer de os escolher. Mais adiante desenvolveremos com mais pormenores as nossas conclusões acerca desta teoria que acaba por constituir um lautréamontismo francamente virtual. Evocamo-lo aqui para fazermos compreender o erro que comete Rémy de Gourmont quando apresenta Isidore Ducasse como um agitado. Ele não é um agitado. É um activo, um activador.

Léon Bloy não se revela melhor psiquiatra do que Rémy de Gourmont: «O autor, diz ele [2], morreu numa enxovia, é tudo o que se sabe a seu respeito.» É inútil assinalar a inexatidão do facto. A apreciação literária pode também parecer contraditória: «Quanto à forma literária, essa não existe. É lava líquida. É insensata, negra e devoradora. Porém, mais adiante, graças a uma espécie de simpatia ignorada, invencível, Léon Bloy verifica que Lautréamont revela «o sinal incontestável de um grande poeta... a inconsciência profética». Apreciação profunda que contradiz ponto por ponto a opinião de René Lalou, o qual, recordamos, des-

[2] LÉON BLOY, *Belluaires et Porches*, p. 5.

cobria em Lautréamont «uma sede de originalidade». Embora lhe reconheça o poder profético, isto não impede Léon Bloy de concluir: «É um alienado que fala, o mais trágico dos alienados.»

Léon Bloy julgou também descobrir em Lautréamont vestígios de autoscopia; mas também aí devemos fazer uma distinção. Onde é que Léon Bloy viu que Lautréamont se dirigia ao «seu fígado doente, aos seus pulmões, à sua bilis derramada, aos seus pobres pés, às suas mãos suadas, ao seu pénis poluído, aos cabelos desgrenhados da sua cabeça perturbada pelo terror»? Na realidade, quando a consciência orgânica se concretiza em Lautréamont, é sempre a consciência de uma força. O órgão, aí, não se designa através de uma perturbação, de uma dor, duma preguiça, como uma espécie de loucura parcial que produziria uma obcecação, uma fobia, um receio, capaz de entorpecer a vida psicológica. Parece que, pelo contrário, a endoscopia, em Lautréamont, é pretexto para uma produção de energia confiante em si própria. Esta endoscopia ilumina a consciência do músculo mais dinamizado. Ressoa então como a corda de uma lira viva, um elemento do lirismo muscular. A harmonia completa-se por si mesma: a consciência muscular particular comunica-se, por sinergia, ao corpo todo. Um epicurismo activo que enviasse o reflexo da sua alegria para os diversos órgãos, exigindo ao mesmo tempo que a consciência da saúde se ligue de facto, às suas diversas funções, seria fisicamente dinamogénico. Estimularia esse orgulho anatómico tão raramente expresso, mas que nem por isso deixa de constituir *a história natural* do pensamento inconsciente. É esta dinamogenia exacta, detalhada, analítica que Lautréamont realiza. Não existe gula esclarecida sem essa homenagem clara e distinta aos órgãos específicos. É com os rins que se aprecia o vinho branco da minha terra. Mais uma vez a endoscopia ducassiana nada tem a ver com a fisiologia melancólica que refere Léon Bloy e da qual se encontram numerosos exemplos nas páginas de um Huysmans que, a tal respeito, pode bem servir de antítese a Lautréamont.

Outros autores ainda mais recentes utilizam com a mesma facilidade o termo loucura, sem medirem bem a complexidade da relação entre a consciência e o inconsciente. Isso leva-nos a contra-sensos psicológicos. Assim, René Dumesnil [3] situa Lautréamont, com certas reservas, é certo, entre os fantasistas: «mercê da sua vida, bem estranha, dos seus escritores fantásticos, onde a loucura cede, por vezes, lugar ao génio Lautréamont é, de facto, um fantasista».

Como vemos, a crítica literária não faz a mínima ideia do que seja a complexidade da loucura. E, curiosa ignorância, a crítica literária não descobriu o significado de uma noção indispensável para compreender a função psicológica essencial da literatura, ou seja a noção de *Loucura escrita*. A crítica literária não seguiu, em todos os seus meandros, esses estranhos espíritos que possuem a faculdade rara de descrever explicitamente os seus complexos. Por essência, um complexo é inconsciente. Desde que um complexo alcança os centros da linguagem encontra uma possibilidade de exorcismo. Quando chega à linguagem escrita o problema é outro. Enfim, não é ainda a imprensa que vem modificar o estado de espírito do autor. Sem dúvida que a crítica analítica abusa hoje em dia do termo sublimação, particularmente impróprio quando se trata de espíritos sujeitos a uma causalidade informe, que não seguem a linha que

---

[3] RENÉ DUMESNIL, *Le Réalisme*, p. 202.

designamos já como a linha do «tempo vertical» (4). Porém no decurso de uma obra literária que se realiza, a sublimação assume sentidos mais precisos. Torna-se uma verdadeira cristalização objectiva. O homem cristaliza no próprio sistema do livro. Nunca uma cristalização progressiva foi talvez mais nítida do que em Lautréamont. Disto podemos apresentar duas espécies de provas.

Em primeiro lugar devemos prestar homenagem à segurança verbal da obra, à sua coerência sonora. Sem o auxílio das rimas, sem o apoio duma métrica rígida, os sons ligam-se como que levados por uma força natural. Edmond Jaloux evoca, justamente a propósito desta segurança acústica, a lição de Flaubert. Nunca uma obra violenta foi menos discutível. Podemos dizer que, na sua aberração, ela não é aberrante. É uma loucura sem ser louca, um sistema de energia violenta que salta o real para viver sem escrúpulos e sem cerimónias uma *realização*. Lautréamont personifica uma espécie de *função realizante* que faz empalidecer a *função do real*, sempre empastada pela passividade.

Em segundo lugar, depois destas provas, todas elas positivas, de liberdade de espírito, podemos também observar provas igualmente nítidas de libertação. Com efeito, nunca houve inversão mais completa do que aquela que separou Lautréamont dos *Cantos de Maldoror*. Uma vez escritos estes, logo que foi imprimido o primeiro canto, temos a impressão de que Lautréamont se torna inteiramente estranho, indiferente ou até mesmo hostil à sua obra. «Você sabe, diz ele numa carta (p. 400), eu reneguei o meu passado. Agora só canto a esperança... Estou a corrigir ao mesmo tempo seis peças das piores do meu malvado livro». Se

(4) Cf. *Messages*, 1939: *Instant poétique et instant métaphisique.*

Lautréamont não tivesse morrido, os seus poemas teriam seguido outro rumo. E não podemos deixar de recordar o silêncio de Rimbaud comparando-o com a crítica súbita que se manifesta no *Préface à un livre sem future*. Nos dois casos as almas invertem-se.

De resto, mesmo do ponto de vista do complexo ducassiano fundamental, parece que, no sexto canto, já se nota um retraimento. Vinte páginas antes do fim, a produção animal é quase nula: não aparecem mais animais novos no bestiário. A tonalidade torna-se também menos viva, o ouvido, que se pusera ao diapasão dos cantos precedentes, sente já que se aproximam as derradeiras notas e que o complexo desenrolou já todos os seus anéis. Poética e psicologicamente os *Cantos de Maldoror* constituem, pois, uma obra acabada. Correspondem à maturidade de um génio. No *Préface à un livre sans futur*, renascerão certos animais, na maioria dos casos em grupos, como se fossem mundos de imagens vivas reformadas no inconsciente; ao menor impulso polémico o poeta retomará «o chicote com as cordas feitas de escorpiões». Porém, dali em diante, ele sabe que as metamorfoses tem por germes certas paixões. Para descrever essas paixões «basta nascer-se um pouco chacal, um pouco abutre, um pouco pantera» (p. 363). Ele vai, pois, guardar silêncio acerca dessas paixões. «Se estás infeliz, não o mostres.»

Acerca de Dostoïewski, se não houvesse as *Memórias escritas num subterrâneo*, faríamos talvez um diagnóstico tão pessimista como aqueles que acabamos de relatar. Desde que um espírito consiga variar o seu verbo, é porque o domina. Ora nós temos, no que se refere a Lautréamont, a certeza dessa variação. Lautréamont dominou os seus fantasmas.

Devemos, por fim, acrescentar que a manutenção do impulso sob a forma verbal, a completa ausência de qualquer acto delirante, bastaria para provar o domínio que Lautréamont exercia sobre os seus complexos. Nada na sua vida é *estranho*. Ele é de Montevideu. Veio para França frequentar o Liceu. Vai para Paris estudar matemática. Escreve um poema. Tem dificuldade em o editar. Prepara uma obra diferente, mais prudentemente adaptada à timidez dos editores. Morre. Não houve nenhum incidente e sobretudo nenhum acto que revele *algo de estranho*. Devemos, pois, voltar a analisar a sua obra, instalarmo-nos nela, porque ela, sim, é genialmente estranha, é o processo da originalidade que se enceta.

Realmente, não é original quem quer. Os espíritos que se manifestaram no tempo em que escreveu Lautréamont tentaram, sem dúvida, a originalidade — e a maior parte deles inseria-se em escolas! Estou precisamente a ver três poetas apenas, os quais, na segunda metade do século XIX, fundaram escolas *sem o saber:* Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud. São os mestres que se vêem a reconhecer tardiamente, após a sua morte, mestres que não fizeram as suas confidências a ninguém, que não foram comentados nem explicados. Devemos, pois, voltar, mais uma vez, à meditação da obra para lançar alguma luz sobre a sua vida, para resolver o problema da sua biografia.

É também essa a conclusão do belo artigo de Gil Robin, publicado no número especial do *Disque Vert*. Gil Robin percebeu, na sua origem orgânica, o «impulso verbal» que levou Lautréamont a escrever. O verbo não é apenas determinado pelas sensações externas, pelas expressões sensíveis relacionadas com os cinco sentidos. «A cinestesia das vozes confusas tem, para Lautréamont, uma linguagem cruel e

concreta.» Em momento algum, observa Gil Robin, sentimos aquela fadiga intelectual, aquela fadiga do verbo, aquele eco que repete, em certos estilos, alguns termos favoritos, certas ressonâncias familiares. Nesses casos a melodia verbal carece de profundidade. Pelo contrário, Lautréamont é «sonoro e sinfónico, à maneira de Berlioz». Numa palavra, Gil Robin expõe um argumento que se nos afigura ao mesmo tempo muito conclusivo e instrutivo. Se acaso existisse uma alienação mental «a obra seria *incomunicável* para um pensamento normal. É próprio da alienação tornar aquele que dela sofre um estranho em relação a nós próprios, no sentido literal da palavra. Ora, depois da morte de Lautréamont, numerosos são os poetas que têm vibrado com os *Cantos de Maldoror*, que deles gostaram e por eles se sentiram inspirados». Não seria demais chamar a atenção para esta tese, pois acreditamos que a obra de Lautréamont é uma obra muito coerente, que deve estabelecer a coesão entre certas actividades oníricas e poéticas durante muitas gerações. No início da era da relatividade a fim de provar a solidez das novas doutrinas, Painlevé diz aos ignorantes, referindo-se aos cinquenta matemáticos reunidos em volta de Einstein: «Olhai, estamos a *vê-los compreenderem-se*.» Podemos dizer o mesmo àqueles que se escandalizam com as liberdades surrealistas: «Olhai, estamos a *vê-los* compreender Lautréamont.» Os gestos de Lautréamont, quando os sentimos nos seus impulsos instantâneos e agrupados, trazem-nos, em *braille*, notícias da nossa noite íntima.

O Dr. Jean Vinchon, apesar de algumas restrições, chega à mesma conclusão. Se se falou de alienação é porque Lautréamont se distanciou da psicologia do seu tempo. Ele é

ao mesmo tempo um percursor da psicologia abissal, de que a psicanálise é um exemplo, e da psicologia postural, desenvolvida por Head e Schilder. Lautréamont, diz-nos o Dr. Vinchon, «faz apelo a todas as forças obscuras do inconsciente que fervilhavam dentro dele como os animais nos seus *Cantos*... A partir da inquietação e da ansiedade ele seguiu a emoção através das lágrimas, dos esgares, do exaspero, dos fracassos, das mentiras. Entrou voluntariamente no país do *spleen* e da nevrose. Entrou na intimidade de todas as anomalias em busca do segredo do mistério. Mas acabou por se recuperar após haver levado as suas explorações mais além do que qualquer outro o fizera antes dele» (5).

No regresso dessas explorações sentimo-nos estranhos ao mundo habitual. Como muito bem observa André Breton (6), a imaginação ducassiana «faz-nos tomar consciência de vários outros mundos ao mesmo tempo, a ponto de já não sabermos como havemos de comportar-nos neste». Em contrapartida, poderíamos acrescentar, o leitor assíduo da obra ducassiana compreende que a experiência comum, na vida comum é, como toda a experiência unitária, uma monomania. Viver uma vida simplesmente humana, seguindo uma carreira social determinada, equivale mais ou menos a ser vítima de uma ideia fixa.

---

(5) JEAN VINCHON, «La folie d'Isadore Ducasse...», in *Disque Vert, loc. cit.*, p. 54.

(6) ANDRÉ BRETON, *Les Pas Perdus*, p. 200.

II

Vamos ter outro exemplo do carácter artificial da biografia externa ao examinarmos o problema das aptidões matemáticas de Lautréamont. Todos os biógrafos relatam essas aptidões. Quais as provas que eles apresentam? Apenas esta: Lautréamont atravessou o Oceano para prestar provas de exame na Escola Politécnica e na Escola de Minas. Era isso, pelo menos, o que se afirmava quando se ignorava ainda a longa permanência de Isidore Ducasse em Tarbes e em Pau.

Será isto na verdade suficiente? Dever-se-á atribuir um talento para as matemáticas a todos os candidatos à Escola Politécnica? A Escola Politécnica significa, para os matemáticos, o mesmo que um dicionário de rimas significa para a poesia baudelairiana.

O que a biografia não diz, a obra canta. Existem algumas páginas nos *Cantos de Maldoror* que se acalmam e se elevam; essas páginas constituem um hino às matemáticas: «Ó matemáticas severas, eu não mais vos esqueci, desde que as vossas sábias lições, mais doces do que o mel, trespassaram o meu coração como uma onda refrescante.» Poder-se-iam comentar detalhadamente essas quatro páginas que elas não explicariam por certo o problema das aptidões. No entanto, acaba de se fazer ouvir uma tonalidade misteriosa, na obra acaba de surgir uma certa gravidade; e embora não tenhamos a certeza de encontrar em Lautréamont um espírito matemático, pelo menos tem-se a impressão de sondar uma alma matemática. Parece que o poeta fogoso sentiu de súbito a nostalgia duma disciplina, que se recordou das horas em que detinha os seus impulsos, em que aniquilava em si a vida para acolher o pensamento, em

que amava a abstracção como uma solidão deliciosa (7). Isto representa para nós uma prova extremamente importante de *psiquismo vigiado*. Não se formam matemáticos sem esta vigilância, sem esta psicanálise contínua do conhecimento objectivo que liberta a alma, não só dos seus sonhos, mas também dos seus pensamentos comuns, das suas experiências contingentes, que reduz as suas ideias claras, que busca no axioma uma regra automaticamente inviolável.

As quatro páginas matemáticas aparecem nos *Cantos de Maldoror* precisamente depois das páginas mais excessivas. Lautréamont acaba de expor a criação do piolho, acaba de triturar os «blocos de matéria animada» constituídos pelos piolhos entrelaçados; vai lançar sobre os seres humanos, como se fossem bombas de vida medonha, montes de parasitas. E eis que aparece, com uma estranha suavidade — a Razão. «Durante a minha infância, vós me aparecestes, certa noite de Maio, à luz da lua, sobre um prado verdejante, à beira de um regato límpido, todas três iguais na graça e no pudor, todas três cheias de majestade como três rainhas.» Foi para a aritmética, a álgebra e a geometria que Lautréamont escreveu essa «noite de Maio». Pressentimos aí a suave e poética expansão de um coração de certo modo não euclídeo, ébrio de um não-amor, todo entregue à alegria de recusar a alegria de viver abstractamente a não-vida, de se afastar das obrigações do desejo, de quebrar o paralelismo da vontade e da felicidade: ó matemáticas, «aquele que vos conhece e vos aprecia nada mais pretende dos bens da terra; contenta-se com os vossos prazeres mágicos» (p. 191). Assim, num repente, o leitor é transportado aos dois extremos da vida activa e sensível.

(7) Cf. *Poésies*, p. 383.

Devemos talvez sublinhar aqui uma nota que mal se apercebe na página, mas que é preciso assinalar quando nos referimos a uma cultura matemática. Trata-se precisamente da violência, uma violência fria e racional. Não existe educação matemática sem uma certa maldade do Raciocínio. Será que existe ironia mais fixa, mais rápida, mais fria do que a ironia do professor de matemática? Encolhido no canto da aula, qual aranha no tecto, está à espreita. Quem não experimentou aquele terrível silêncio, aquelas horas mortas, aquela especial lentidão dos suplícios em que o melhor aluno perde, de súbito, juntamente com a confiança em si próprio, o dinamismo da sequência do pensamento? Uma perda de velocidade quebra o ímpeto. Parece-nos divisar uma recordação longínqua de sevícias espirituais nesta imprecação ducassiana: «Ó matemáticas! Aquele que nunca vos conheceu é um insensato! Mereceria a prova dos maiores suplícios; porque existe um desprezo cego na sua descuidada ignorância.»

Impor a razão afigura-se-nos uma violência insigne, uma vez que a razão se impõe por si própria. E não podemos aqui afastar uma ideia que se insinua no nosso espírito sob diversas formas: *a severidade* é uma psicose; ela é, particularmente, a psicose do professor. E é mais grave no professor de matemática do que em qualquer outro; porque a severidade em matemática é coerente, é possível demonstrar a sua necessidade; é o aspecto psicológico dum teorema. Só o professor de matemática pode ser ao mesmo tempo severo e justo. Quando o professor de retórica — perdendo a bela e doce relatividade da cultura — é severo, torna-se, ao mesmo tempo, parcial. Imediatamente se torna num professor autómato. Portanto é possível defendermo-nos da sua severidade! A severidade dele não resulta. Um

aluno vigoroso tem mil maneiras de amortecer ou desviar a severidade do seu mestre.

Inútil será acrescentar que no domínio da cultura adolescente, bem como no da educação infantil, a severidade é nevrosante. Não nos admiremos, pois, que até mesmo uma alma matemática possa ter sido duramente marcada pelos seus períodos escolares. Uma alma matemática pode possuir, na época da sua cultura especial, certos gostos múltiplos delicados e contraditórios. As almas matemáticas são tão diversas como as almas poéticas. Suportam de modo diferente o peso da severidade e da troça, da fria demonstração. Pode dar-se o caso de os *Cantos de Maldoror* serem a reacção ao mau humor dum professor dos Pirenéus. De qualquer modo podemos tentar encontrar a acção pessoal de um mestre para explicar esta frase profunda de Lautréamont (*Poésies*, p. 388). «O teorema é trocista por natureza.» Sim, na verdade há teoremas trocistas, outros são hipócritas e perversos, outros são maçadores...

Perante o drama do pensamento ducassiano, Léon Bloy ([8]) imagina precisamente uma espécie de conflito entre os elementos da cultura racional: «A catástrofe desconhecida que fez deste homem um insensato deve tê-lo... atingido mesmo no centro das exactas preocupações da sua ciência; a sua raiva louca contra Deus deve ter sido, necessariamente, uma raiva matemática.» Parece, com efeito, que existem vestígios de duas concepções do Todo-Poderoso na obra ducassiana. Há o Todo-Poderoso criador da vida. É contra este criador de vida que a violência ducassiana se revoltará. Há o Todo-Poderoso criador do pensamento: Lautréamont associa-o ao mesmo culto da geometria. «O Todo-Poderoso revelou-se completamente, ele e os seus atributos, neste trabalho memorável que consistiu em fazer sair das entranhas do caos os vossos tesouros de teoremas e o vossos magníficos esplendores.» Perante estes produtos do pensamento matemático contemplados em «meditações sobrenaturais», Lautréamont dobra o joelho «e a sua veneração presta homenagem ao (seu) rosto divino, como à própria imagem do Todo-Poderoso».

Verificamos, pois, que uma adoração do pensamento faz paralelo com uma execração da vida, na obra ducassiana. Mas porque é que Deus fez a vida quando podia ter feito directamente o pensamento? É este, talvez, o drama ducassiano cuja profundeza Léon Bloy sentiu melhor do que qualquer outro. Em todo o caso é notório o facto de nos *Cantos de Maldoror* a poesia modificar o seu ritmo na mesma altura em que termina a blasfémia e que esta clareira de silêncio e de luz se encontra mesmo no centro de uma espécie de floresta virgem, cheia de monstros e de gritos, toda entregue ao duplo frenesim do morticínio e do nascimento.

Num outro canto, só uma frase é que evoca as matemáticas: é para falar na beleza da tratriz (*). Este pequeno facto permite-nos presumir que Lautréamont ultrapassou o seu programa de preparação para a Escola Politécnica, que ele não foi um simples finalista liceal deformado pelo estudo monótono das cónicas. Parece pois, a partir deste fraco indício, que Lautréamont conheceu uma vida de estudos científicos um pouco livre, liberta do ritmo das lições, ultrapassando uma pedagogia de concurso universitário.

([8]) LÉON BLOY, *loc. cit.*, p. 16.

(*) *Tratriz*, no texto francês *courbe de poursuite*. Cf. Professor Teixeira Gomes in *Obras sobre a Matemática*. *(N. da T.)*

Em resumo, uma cultura matemática pessoal, uma poesia segura de si, um verbo de sonoridades exactas, um poder de indução poética provado pela longa influência da obra, não será tudo isto um conjunto de provas que podem garantir-nos a integridade de um espírito?

III

Vemos, portanto, que a meditação de uma obra profunda leva a pôr problemas psicológicos que um exame minucioso da vida não seria capaz de resolver. Existem almas para as quais a *expressão* é mais do que a vida, outra coisa diferente da vida. «O poeta, diz Paul Eluard, pensa sempre *noutra coisa*.» (9) E, aplicando esta observação a Sade e a Lautréamont, Paul Eluard especifica: «À formula: vós sois o que sois, eles acrescentaram: vós podeis ser outra coisa.» De um modo geral, o que é que uma biografia pode dar para explicar uma obra *original*, uma obra nitidamente *isolada*, uma obra em que o trabalho literário é vivo, rápido, bloqueado, da qual, por consequência, é expulsa a vida quotidiana? Estamos pois em presença dessas obras que são *negativos* da vida positiva. Nenhum revelador as pode recuperar. É preciso entendê-las no seu esforço de ruptura; é preciso compreendê-las no seu próprio sistema como se compreende uma geometria não-euclidiana na sua própria axiomática.

Concretamente, podemos tomar como pretexto os *Cantos de Maldoror* para compreender o que é uma obra que se squiva de certo modo da vida visual para acolher uma outra

(9) PAUL ELUARD, *Donner à voir*, pp. 73-84.

vida que temos que designar por um neologismo é uma contradição, como sendo uma *vida invisível*. Eis, com efeito uma obra que não nasceu da observação dos outros, que não nasceu exactamente da observação de si própria. Antes de ser observada ela foi criada. Não tem finalidade. É uma acção. Não tem plano e é coerente. A sua linguagem não é a expressão de um pensamento prévio. É a expressão de uma força psíquica que subitamente se torna uma linguagem. Numa palavra, é uma linguagem instantânea.

Quando o surrealismo encontrar o rasto de Lautréamont, este usufruirá das mesmas catacreses; destruirá as imagens familiares, mesmo que tivesse de fazer convergir «uma máquina de costura e um guarda-chuva numa mesa de dissecação». O essencial será centrar a palavra sobre o instante agressivo, fugindo à lentidão do desenrolar silábico, tão apreciado pelo ouvido musical. É preciso, com efeito, passar do reinado da imagem ao reinado da acção. A poesia da cólera opõe-se, portanto, à poesia da sedução. A frase deve tornar-se um esquema de motivos coléricos. Animada pela sequência das explosões psíquicas e não pela administração de «explosivos» numa fonética pedante. O mesmo é dizer que a explosão não é silábica, mas antes semântica. O *verbo explosivo* de Lautréamont e dos bons surrealistas é feito, não tanto para ser *ouvido* nos seus brados como para ser *adoptado* na sua brusca decisão, na sua alegria de decidir. Só se pode compreender o seu significado energético através da dicção; temos de aceitar uma indução activa, nervosa, experimentar a sua virilidade induzida.

Assim cantava Wladimir Maiakowski:

> Em breve a boca se separará dos gritos.
> Oiço docemente

Saltar os nervos
Como um doente salta da cama [10].

Um psiquismo *excitado* e não um psiquismo *consolado*, é este o benefício da lição ducassiana. Não há dúvida de que as pesquisas, neste capítulo, poderiam ser inúmeras e multiplicariam as experiências de psicologia poética. Mas a poesia é normalmente mais pacífica; anda à volta do mistério como quem regressa ao lar, considera os instintos como forças e a vida como um destino. Gosta de seguir uma história, relatar uma existência, romancear um amor. Por outras palavras, a poesia tem uma tendência quase invencível para voltar para a vida, para dentro da vida, para viver docilmente o tempo contínuo da vida. Não devemos, pois, estranhar que o exemplo de Lautréamont permaneça isolado e que, ao afastar-se dos hábitos fundamentais da vida, ele fuja até aos próprios princípios de um estudo biográfico.

IV

No entanto, considerando que muitos leitores não tenham talvez presentes no espírito as raras datas que marcam a vida do poeta, vamos resumir aqui rapidamente o que conseguimos recolher nos diversos estudos que consultámos.

Como se pretendessem revelar a débil esperança de relacionar a obra de Lautréamont com o tempo em que ele viveu, os seus vários biógrafos já divergem quanto à data do

---

[10] WLADIMIR MAIAKOWSKI, *Le nuage dans le pantalon*, trad., p. 21.

nascimento do poeta. Para René Dumesnil, Lautréamont nasceu a 4 de Abril de 1850; o dia e o mês são exactos, o ano é que está errado. Outros indicam 1847. Na verdade Isidore Ducasse nasceu em Montevideu a 4 de Abril de 1846 [11]. Rémy de Gourmont diz que o poeta morreu «aos vinte e oito anos [12]». Este erro foi reproduzido por muitos críticos. Na verdade Lautréamont morreu com vinte e quatro anos, a 24 de Novembro de 1870. A certidão de óbito foi assinada pelo dono e pelo criado do hotel onde ele faleceu (R. do Faubourg-Montmartre, n.º 7, Paris).

Quanto à sua ascendência, possuímos hoje alguns dados exactos que vieram rectificar antigos erros. Estas informações parece que provêm do livro do Gervásio e Alvaro Guilloz Muñoz, publicado em Montevideu, acerca de Lautréamont e Laforgue [13]. O pai de Isidore Ducasse, François Ducasse, nascera perto de Tarbes, em 1809 e a mãe também tinha nascido em França, em 1821. François Ducasse exercia o mister de professor numa pequena comunidade perto de Tarbes, Sanguignet; encontra-se a assinatura dele em alguma certidões de 1837, 1838 e 1839. Foi em 1840 que François Ducasse emigrou para o Uruguai.

Não interessa muito para o nosso estudo particular resolver o problema do destino de François Ducasse e o da sua fortuna. Para uns, ele morreu rico; para outros, morreu pobre, muito tempo depois do falecimento do filho. Em 1860, quando o seu filho único tinha catorze anos, François

---

[11] Cf. LAUTRÉAMONT, *Oeuvres complètes*, Lib. José Corti, 1953, p. 405.

[12] *Ibid.*, p. RÉMY DE GOURMONT, *Le Livre des Masques*, p. 139.

[13] Não conseguimos obter essa obra. Ela foi assunto de um relato de Valéry Larbaud na *N. R. F.* (1 de Janeiro de 1926).

Ducasse mandou-o para França, onde o jovem Isidore iniciou os estudos secundários normais. François Alicot descobriu o rasto de Isidore Ducasse no liceu de Tarbes e, mais tarde, no liceu de Pau. Já utilizámos por diversas vezes, o artigo de François Alicot publicado no *Mercure de France*.

Podemos recorrer a ele para conhecermos a vida escolar de Lautréamont, pelo menos tal como ele aparecia aos olhos de alguns condiscípulos.

No número especial do *Disque Vert* (Paris-Bruxelas 1925), encontra-se uma boa bibliografia das obras ducassianas elaborada por Raoul Simonson. O primeiro canto dos *Cantos de Maldoror* foi publicado sob anonimato em Agosto de 1868. Todos são unânimes em pensar que a obra tenha sido escrita em 1867. A edição G. L. M., entre outras informações, oferece variantes do primeiro canto, conforme aparecem quando comparadas com a edição de 1868 e a de 1869.

Conhecem-se vários lugares onde Lautréamont habitou em Paris. Sabe-se que alugara um piano. Mercê dum esforço de imaginação apreciável e a despeito das informações erradas que lhe revelava a biografia nesse momento em que ele escreveu a obra, Philippe Soupault reconstituiu a vida de Lautréamont em Paris com uma certa verosimilhança. Mas, repetimos, os factos conhecidos são muito pouco numerosos para que se possa esclarecer a psicologia ducassiana. Será sempre indispensável estudar a obra para compreender o poeta. A obra de génio é a antítese da vida.

CAPÍTULO V

LAUTRÉAMONT: POETA DOS MÚSCULOS E DO GRITO

I

Nada há de mais inimitável do que uma poesia original, uma poesia primitiva! Nada também de mais primitivo do que a poesia primitiva. Ela comanda uma vida. Ela comanda a vida. Ao comunicar-se, ela está a criar. O poeta deve criar o seu leitor e nunca exprimir ideias comuns. Uma prosódia deve impor a sua leitura e nunca alinhar fenómenos, efusões, expressões. Por isso é que um filósofo, ao procurar nos poemas a acção dos princípios metafísicos, reconhece sem hesitação a *causa formal* por baixo da criação poética. Só a causa poética, ao misturar a beleza e a forma, concede aos seres o poder de seduzir. Que isto não seja considerado um pancalismo fácil! A beleza não é uma simples convenção. Necessita de uma força, uma energia, uma conquista. A própria estátua tem músculos. A causa formal

é de ordem energética. Por isso atinge o seu auge na vida humana, na vida voluntária. Não é possível compreender bem uma forma numa contemplação ociosa. É indispensável que o ser que contempla assuma o seu próprio destino perante o universo contemplado. Todos os tipos de poesia são tipos de destino. Uma história de poesia é uma história da sensibilidade humana. Por exemplo, um psicólogo atento considerará o belo livro de Marcel Raymond: *De Baudelaire au Surréalisme* (1) como sendo um verdadeiro *somatório* das novidades psicológicas. Ficará sem dúvida impressionado com o seguinte facto: todas as novidades são vontades. A poesia contemporânea, na sua variedade espantosa, prova que o homem pretende uma transformação permanente para o seu coração. O livro de Marcel Raymond abre-nos os múltiplos caminhos de uma afectividade inventiva, de uma afectividade normativa que renova e ordena todas as forças do ser.

Por isso o belo nunca pode ser simplesmente *reproduzido;* primeiro tem de ser *produzido.* Ele vai buscar à vida, à própria matéria, energias elementares que são primeiro *transformadas* e depois *transfiguradas.* Algumas poesias estão relacionadas com a transformação, outras com a transfiguração. Porém o ser humano, através do verdadeiro poema, tem de sofrer uma metamorfose. A principal função da poesia é transformar-nos. É a obra humana que mais depressa consegue transformar-nos: basta um só poema.

Infelizmente acontece muitas vezes que certas imagens heterónomas quebram a linha da imagem activa. Um mimetismo incrível arremeda um movimento que só se revela saudável e eficaz na sua intimidade. Por isso as escolas,

(1) Librairie José Corti, ed.

quando são dominantes, e as estéticas, quando são ensinadas, travam as forças metamorfoseantes. É exclusivo de certos poetas solitários viverem em estado de metamorfose permanente. Para o leitor fiel, eles representam esquemas de metamorfoses sensíveis. Certos poetas directos determinam na nossa sensibilidade uma espécie de indução, um ritmo nervoso, bem diferente do ritmo linguístico. Devemos lê-los como sendo uma lição de vida nervosa, como uma lição do querer-viver original. Foi assim que tentámos reviver a força indutiva que percorre os *Cantos de Maldoror.* Consagramos ao estudo deste poema longos meses de experiência dócil e simpatizante, tentando reconstituir a agitação específica de uma vida bem diferente da nossa. No presente capítulo, sem apresentarmos o filme completo das imagens, desejaríamos demonstrar como se ajusta, em Lautréamont, o dinamismo poético, desejaríamos determinar o princípio do seu *Universo activo.*

II

No limiar da fenomenologia ducassiana propomos apresentar este teorema de psicologia dinâmica tão bem formulado por F. Roels: «Nada existe na inteligência que não se encontre primeiro nos músculos.» Isto é precisamente uma paráfrase da velha divisa dos filósofos sensualistas que não encontravam nada na inteligência que não estivesse primeiro nos sentidos. De facto, grande parte da poesia ducassiana está relacionada com a miopsique caracterizada por Storch (Cf. Wallor, *Graus e perturbações do desenvolvimento psicomotor e mental na criança,* Paris, 1925, p. 166). É esta miopsique que o leitor que se encontra em sintonia com

Maldoror sente reavivar-se quase fibra a fibra. Um imaginário animalizado ajuda-o a atingir esse curioso estado de análise muscular. Com efeito, parece que a vida animal dá relevo a certos músculos e órgãos particulares, a ponto de um animal ser muitas vezes todo ele escravo de um dos seus orgãos.

Para Lautréamont, a consciência de possuir um corpo não é uma consciência vaga, uma consciência adormecida por um calor agradável; pelo contrário, ela aviva-se violentamente na certeza de ter um músculo, projecta-se num gesto animal que os homens há muito esqueceram.

O amável Charles-Louis Philippe, ao contemplar a criança no berço, afirmava (*La Mére et l'Enfant*, p. 11): «Os seus pés agitam-se alegremente, um pouco à toa, e dir-se-ia que cada dedo do pé constitui uma caixinha à parte.» Na maioria dos casos, é nos momentos de fadiga, no relaxamento muscular, que experimentamos estas impressões animalizadas. Pelo contrário, Lautréamont descobre a sua força nas horas mais activas, nos gestos mais ofensivos. A sua verdadeira liberdade é a consciência da escolha dos músculos.

III

Quanto ao carácter directo e fundamental do frémito muscular, temos logo um exemplo nas primeiras páginas dos *Cantos de Maldoror*. O ódio aos «narizes orgulhosos, magros e altos» (p. 124), esse ódio é quanto basta para dar o primitivismo muscular ao ser usado, espoliado, aniquilado pelas sensações mais passivas. Neste caso o estremecer das narinas não corresponde à invasão de um perfume, o orgulho duma narina dinamizada pelo ódio não se alimenta de incenso. «As tuas narinas que serão desmedidamente dilatadas de contentamento inefável, de êxtase imóvel, nada pedirão de melhor ao espaço, que ficou como que embalsamado de perfumes e de incenso; uma vez que se sentem saciadas de uma felicidade completa».

Poderá haver exemplo mais flagrante de uma inversão dos valores sensíveis? O que era sensação passiva torna-se, de súbito, vontade; o que era espectativa torna-se provocação. O olfacto é, realmente, o sentido mais passivo, o mais terrestre, o mais imóvel, o mais imobilizante, aquele que, mais lentamente, mais pacientemente, mais calmamente aguarda que a realidade imposta se afaste, se apague, para depois sonhar verdadeiramente com ela, para escrever o seu poema! Quando o perfume se torna recordação, a recordação é um perfume. O perfume, com a sua matéria e o seu ideal, poderá integrar-se em ricas e vastas correspondências. Mas aquilo que se ganha em riqueza, vai perder-se em decisão. Uma dinamogenia primitiva como aquela que se anima nos *Cantos de Maldoror* não suporta os perfumes triunfantes. Todo esse universo passivo e respirado enfraquece e esbate-se quando o acto se impõe como um universo. À vida ofendida sucede a vida ofensiva. Então a carne viva é por si só o seu próprio cheiro.

IV

Deste modo, o mais pequeno dos músculos que dilata uma narina ou endurece o olhar assume uma vida e uma poesia especiais. Nos seus *Etudes Philosophiques sur l'expression litéraire*, Claude Estéve concedeu um justo lugar a essa espécie de sintaxe muscular (p. 207). «Não há nenhuma

sensação que não provoque um alarme em toda a musculatura. Todos os meios de acção e de tracção estremecem em conjunto ao seu convite.» Em Lautréamont o mundo não precisa de nos convidar para o acto. Empunhando a poesia, Maldoror aborda a realidade, amassa-a, modela-a, transforma-a, animaliza-a. Se ao menos a matéria pudesse ter carne para martirizar! «A fúria, de mentacarpos secos» (p. 260) impõe a sua forma ao mundo brutalizado.

De resto, enganar-se-ia quem imaginasse a violência ducassiana como uma violência desordenada que se embriaga com o seu próprio excesso. Lautréamont não é um simples precursor do «paroxismo». Mesmo nas suas tempestades energéticas, o sentido muscular conserva nele a liberdade de decisão. Conforme demonstrou Henri Wallon, a criança turbulenta possui verdadeiros centros de turbulência. Lautréamont, poeta turbulento, não aceita as turbulências duvidosas. Não aceita as reacções difusas, as acções confusas. Ele desenha actos. Ele sabe administrar a sua agressão. Não há dúvida de que ele sofreu — como tantos outros! — com a imobilidade escolar. Deve ter suportado as atitudes do adolescente sentado, do aluno reduzido aos prazeres articulares do cotovelo e do joelho. Abrir caminho com os cotovelos é a imagem de uma humanidade dissimulada. Sob o olhar do mestre, Isidore Ducasse virou hipocritamente o pescoço, exagerando o tique do colarinho, para esconder o impulso primitivo por meio dum movimento prolongado. «Tal como o condenado que exercita os seus músculos, enquanto cogita qual vai ser a sorte deles, e que breve irá subir ao cadafalso, de pé sobre o meu colchão de palha, com os olhos fechados, faço girar lentamente o colarinho, da esquerda para a direita e da direita para a esquerda, durante horas e horas» (p. 135). Para entender dinamicamente estas páginas temos de suprimir a imagem visual; aqui temos de omitir o cadafalso; concentraremos depois toda a atenção nesses músculos obscuros da nuca que ficam tão perto da cabeça e tão longe da consciência. Dinamizando esses músculos encontraremos muito simplesmente os princípios musculares do orgulho humano, tão pouco diferente do orgulho leonino. Da psicologia do pescoço e da técnica do pescoço, encontraremos abundantes lições nos *Cantos de Maldoror*. Ao meditarmos nessas lições compreenderemos melhor a importância das golas engomadas, dos colarinhos e das gravatas, na psicologia da majestade.

Se pudéssemos desenvolver mais longamente tais explicações chegaríamos à conclusão de que a fisiognomonia, nas suas descrições anatómicas, esqueceu por completo os caracteres temporais do rosto. Encontraremos esses caracteres temporais revivendo a dinâmica dos gestos na sua completa sintaxe, distinguindo as diversas fases energéticas e, sobretudo, fixando a justa hierarquia nervosa das expressões múltiplas. O rosto de um homem decidido revela os instantes da mutilação do seu ser. O senso comum é tão pouco observador que confunde todas as suas observações sob o simples sinal de uma *cara enérgica*. Lautréamont não se imobiliza assim somente na sua enércia. Mantém indefinidamente a liberdade, a mobilidade, a decisão.

V

Encontraremos mais uma prova da primitividade da poesia ducassiana na importação que ela dá ao *grito*. Para

quem despreza o ponto de vista da primitividade como hierarquia nervosa, o grito não passa de um acidente, um entrave, um arcaísmo. Pelo contrário, a primitividade nervosa prova-nos que o grito não é um alerta, nem mesmo um reflexo. O grito é essencialmente directo. O grito não chama. Exulta.

O grito é, também, a antítese da linguagem. Todos aqueles que sonharam diante de uma criança que se encontra só, sentiram-se surpreendidos com os seus jogos linguísticos: a criança brinca com os murmúrios, com o chilrear, com a voz terna, num som de campainhas que tocam sem ressonância — como finos cristais que se quebram ao menor sopro! O jogo linguístico cessa quando volta o grito com as suas poderosas iniciais, com a sua raiva gratuita, claro como um *cogito* sonoro e energético: eu grito, logo sou uma energia.

Então, uma vez mais, o grito está na garganta antes de estar no ouvido. Não imita nada. É pessoal: ele é a pessoa gritada. Se for retido, soará na sua hora, como uma revolta. Torturas-me, eu calo-me. Só gritarei na hora da minha vingança. Espero então um grito negro na noite. A minha ofensa é uma espada tenebrosa. A minha vingança é um brusco intervalo nas trevas. Não significa nada, mas, em contrapartida, ela tem a assinatura de todo o meu ser. Aqueles que soltam gritos lancinantes não sabem gritar. Colocaram o grito depois do medo, quando ele deve estar primitivamente antes da ameaça.

Tudo o que é intermediário entre o grito e a decisão, todas as palavras, todas as confidências devem cessar (p. 184). «Agora, há muito que tudo acabou; há muito que não dirijo a palavra a ninguém. Ó vós, quem quer que sejais, quando estiverdes ao meu lado, que as cordas da vossa laringe não deixem escapar nenhuma entoação... e vós mesmos não tenteis de modo algum fazer-me conhecer a vossa alma através da linguagem».

Talvez não se tenha ligado a devida importância à declaração de Isidore Ducasse: «Dizem que eu nasci nos braços da surdez» (p. 181). Nunca ninguém estudou a psicologia dos que nasceram surdos e que, de repente, ficaram a ouvir, ao passo que a psicologia do cego de nascença, curado por Cheselden, tem sido reimaginada até ao infinito. Se, de facto, Isidore Ducasse nasceu surdo, seria interessante saber-se em que idade ele foi capaz de dizer, com espanto: «Sou eu que estou a falar. Servindo-me da minha própria língua para emitir o meu pensamento, apercebo-me de que os lábios mexem...» (p. 282). Escutá-lo-íamos então até à fronteira da sensibilidade alucinatória quando ele ouve o crepúsculo desdobrar os seus véus de cetim cinzento...

No entanto, ao lermos os *Cantos de Maldoror*, sonorizando-os de certa maneira nervosa, isto é, acrescentando sons aos puros impulsos, descobrimos que as vozes fracas são vozes enfraquecidas. Temos de regressar ao grito e reconhecer que o primeiro verbo é uma provação. Os fantasmas ducassianos nascem de uma *vaia* ou pelo menos *vaiar* faz erguer um fantasma que vacilou.

Para compreender a hierarquia nervosa, devemos pois voltar sempre à omnipotência do grito, aos instantes em que o ser que grita julga ter a garantia de que o seu grito se ouve «até às camadas mais longínquas do espaço» (p. 214). Um grito original como este nega as leis físicas, tal como o pecado original nega as leis morais. Um tal grito é directo e mortífero; ele leva verdadeiramente o ódio até ao coração do adversário como uma flecha (p. 207). «Afigurava-se-me que o meu ódio e as minhas palavras, transpondo

a distância, aniquilando as leis físicas do som, e chegavam, distintas, aos seus ouvidos, abafadas pelos rugidos do oceano em fúria». Assim, o grito humano representa o seu papel num universo em fúria. A «boca quadrada» descobriu a sua vogal.

VI

Como é que um tal grito pode determinar uma sintaxe? Apesar de todos os anacolutos activos, como é que o ser revoltado pode conduzir uma acção? É esse o problema resolvido pelos *Cantos de Maldoror*. Tudo se articula no corpo quando o grito, ele próprio inarticulado, mas maravilhosamente simples e único, afirma a vitória da força. Todos os animais, até os mais inofensivos, articulam um grito de guerra. Mas todas as forças são parodiadas na Natureza. E na vida animal múltipla que viveu, Lautréamont ouviu gritos belicosos que são «cacarejos ridículos». Escutou gritos sem energia que lembram aquilo a que chamamos vulgarmente gritos de massa, gritos que nascem da massa biológica. É essa, pelos vistos, a ideia de Paul Valéry que diz em Monsieur Teste: «Os meigos baliam, os gordos mugiam, os magros rugiam.» Temos de subir até aos humanos para ouvirmos os gritos dominantes. Através de um estrondo poético, ouví-lo-emos passar nos *Cantos de Maldoror*. Aqueles que vêem nesses Cantos uma maldição teatral, estão enganados. Trata-se de um universo especial, um universo activo, um universo gritado. Neste universo, a energia é uma estética.

CAPÍTULO VI

O COMPLEXO DE LAUTRÉAMONT

«Entramos na sala para descansar. M. Lenoy caminhava à frente; de súbito, pára e recua, estupefacto; avançamos... Uma pantera enorme, agachada ao fundo do compartimento, fixava em nós os olhos brilhantes e ferozes; tinha a cauda enrolada em volta dos flancos pintalgados e a queixada entreaberta deixava à mostra os dentes compridos e brancos, o que não era de molde a tranquilizar-nos. Este animal fora empalhado com tanta arte que era impossível pensarmos que não estava vivo.»

Carta de LECONTE DE L'ISLE, citada por Estève

«Leconte de L'Isle ouviu uivar, na praia do Cabo, os cães selvagens cujos ladridos lamentosos viria a interpretar mais tarde. Viu chimpanzés e avestruzes. Conseguiu mesmo contemplar de perto dois leões, macho e fêmea, desta vez vivos. É certo que se encontravam dentro de uma jaula. O macho só tem dois anos, já é magnífico, os seus saltos são sublimes e assustadores; quando ele ruge tremem as paredes da sua prisão. Porém, mais do que pelos animais ferozes, empalhados ou não, ele interessou-se pelas damas lá da terra...»

ESTÈVE, *Leconte de Lisle*

I

Para bem calcularmos toda a importância do complexo, para compreendermos os múltiplos sentidos da psicologia complexual, é, por vezes interessante ver em acção um complexo mal implantado, um complexo dividido por contradições travado por escrúpulos. Por vezes também o complexo revela alguns dos seus caracteres pelo simples facto de ser artificialmente sublimado, de ser adoptado sem fé, como meio de expressão que se acha excêntrico, mas no entanto compreensível para todos. Em ambos os casos — insuficiência ou desvio — o dinamismo do complexo está como que falseado; porém este erro, esta paragem, fazem de súbito compreender um mecanismo psicológico que se mantinha secreto enquanto funcionava normalmente.

Vamos estudar diversos exemplos do *complexo de Lautréamont* larvado ou esclerosado; sob formas reduzidas, com uma energia diminuída, estes exemplos vão parecer repugnantes ou ridículos. Vamos talvez ser acusados de aplicar, em obras que, sob outros aspectos permanecem belas e vivas, um quadro que as deforma, um sistema pedante de classificação. É sempre essa a censura que se faz àqueles que querem comparar almas diferentes, porque a comparação de almas diferentes equivale sempre a negar mais ou menos a essas almas uma originalidade essencial. Parece, evidentemente, mais sedutor ir imediatamente ao âmago dessas almas individuais, afirmar a unidade desse centro, viver, enfim, numa simpatia perfeita, a intimidade e a originalidade profundas do herói espiritual que se estuda. Mas é precisamente aí que reside o paradoxo: *uma originalidade é necessariamente um complexo e um complexo nunca é*

muito original. Só meditando este paradoxo é que poderemos reconhecer o génio como uma *lenda natural*, como uma natureza que se exprime. Se a originalidade é poderosa, o complexo é enérgico, imperioso, dominante; ele conduz o homem; ele produz a obra. Se a originalidade é pobre, o complexo é larvado, fictício, hesitante. De qualquer modo a originalidade não pode analisar-se inteiramente no plano intelectual. Só o complexo pode fornecer a medida dinâmica da originalidade.

A crítica literária ganharia, pois em aprofundar a psicologia complexual. Seria então levada a pôr de maneira diferente o problema das influências, o problema da imitação. Para isso deveria substituir a leitura por uma *transferência*, no sentido psicanalítico da palavra. A simpatia não passa duma comunhão demasiado vaga, não modifica as almas que une. Na realidade não podemos compreender-nos claramente senão através duma indução psíquica, excitando ou moderando sincronicamente os impulsos. Não consigo compreender uma alma senão transformando a minha, «como se transforma a nossa mão colocando-a dentro de uma outra» (1). Uma comunhão real é necessariamente temporal. É discursiva. Na vida de paixão, que é a vida usual, não podemos compreender-nos senão activando os mesmos complexos. Na vida filosófica, serena e sorridente, desiludida ou dolorosa, não podemos compreender-nos senão *reduzindo*, em conjunto, os mesmos complexos, diminuindo todas as tensões, abjurando a vida.

Se não tivermos em conta este duplo sentido de variação é porque não compreendemos o carácter essencialmente di-

---

(1) PAUL ELUARD, *Donner à voir*, p. 45.

nâmico da psicologia complexual. Não se compreende um complexo senão por meio da activação e da redução.

II

Comecemos por estudar o caso dum complexo de Lautréamont fictício, por outras palavras, mal feito.

Temos um caso muito evidente deste complexo com todo o seu artifício através do livro de H. G. Wells: *A Ilha do Dr. Moreau*. Decepando os músculos e as vísceras, serrando os ossos, deslocando as articulações, um cirurgião fabrica «homens» a partir de animais, pedaço a pedaço. Maneja o escalpelo como se fosse um lápis: basta rectificar uma forma para edificar um ser. Basta rectificar o órgão característico para modificar o carácter geral: enxertando a cauda dum rato no focinho deste, obtém-se um elefante em miniatura. É assim que trabalha a criança quando desenha; é assim que trabalha o romancista inglês quando «imagina».

Chega um náufrago mesmo a propósito à ilha do mistério cirúrgico a fim de personificar o medo e a repulsa perante aquela obra. Deste modo é o espectador encarregado das reacções afectivas libertando delas o cirurgião, duma forma bastante gratuita. Este método *analítico*, que dispersa os elementos do complexo por diversas pessoas, anula todo e qualquer êxito psicológico. Um complexo tem de manter a sua síntese dos contrários; é através da soma das contradições acumuladas que obtemos a medida da força do complexo. Em relação ao complexo de Lautréamont, por muito abafadas que nele se encontrem certas harmónicas, ele deve manter a sua ambiguidade primitiva: o temor e a

crueldade. O temor e a crueldade, tal como a cinza e a lava, saem da mesma cratera.

Naturalmente que, para atingir o real — o que é uma maneira de supor que nunca se saiu dele —, Wells imagina a brutalidade mal imitada pelos artifícios do Dr. Moreau: as forças profundas da raça limitam o poder desta tentativa de biologia construtiva; o cheiro do sangue, a vista da carnificina libertam os dinamismos mal canalizados e o romance termina com a revolta e a vingança dos animais, provando assim a invencibilidade dos destinos íntimos.

Toda esta biologia artificial pretende manter-se mercê de algumas observações científicas rudimentares; porém este esforço de racionalização que se revela como pretensão evidente logo no início da obra, não vai longe. O próprio Wells se dá conta disso; o seu espírito positivo fica de súbito tomado pela nostalgia do mistério. Numa tentativa de tornar plausível a sua obra, Wells mostra-nos, no fim do romance, o narrador dividido entre a razão e a loucura, entre o sonho e a realidade. Por isto, nas últimas páginas, a obra pode ter algum interesse para um psicólogo, uma vez que nos conduz ao verdadeiro âmago aonde nasce a história.

Este âmago é, na nossa opinião, um complexo de Lautréamont, um complexo sem vigor, que se desenvolveu sem fé, sem sinceridade, e que, portanto, nunca podia dar origem a uma obra poderosa, mas que, em todo o caso, conseguiu que o autor lograsse levar a cabo uma narrativa que é falsa e enfadonha.

Qual é, neste caso, a marca ducassiana? Ela é o menos enérgica que é possível; não designa uma força activa, uma tentação irresistível; não passa duma solicitação apenas visual. Revela o hábito de *vermos* um certo animal sob um

rosto humano. Foi esta a ideia chave da fisiognomonia de Lavater que gozou de um êxito bastante significativo durante a segunda metade do século XVIII e a primeira do século XIX. Este hábito representa uma espécie de simpatia para com a força de expressão, a necessidade de exprimir. Está ligada a um indício. Estabiliza uma atitude passageira. Dá um nome com a prontidão do Criador. Dá definitivamente nome de animal a um homem, a uma família. Duma licantropia faz um estado civil. Os apelidos Leloup, Leliévre, Lechat, Lecoq, Lapie, Lerat, Lecerf, Labiche, Leboeuf (*), são nomes de um rosto de outrora. E vice versa, quando um escritor dá a um personagem o nome de um animal, dá-lhe, inconscientemente, um rosto que corresponde. Vigny, no seu livro *Stello* (p. 104) referindo-se ao artilheiro, diz, simplesmente: «a cabeça comprida do meu calmo Blaireau» (**).

Em face de um rosto humano assim animalizado sentimos uma certa satisfação. Ficaremos contentes por dominarmos o animal que nele reconhecemos? Ficaremos orgulhosos por nos sentirmos homens diante de um nosso irmão inferiorizado pela marca indelével da animalidade? Em todo o caso, após havermos classificado um rosto segundo os princípios de Lavater, ficamos com a cândida impressão de termos cumprido um grande feito de psicologia; consideramo-nos definitivamente fisionomistas e, *por conseguinte*, psicólogos; e rimos e gozamos com a nossa descoberta. No entanto, sentimo-nos, por vezes, invadidos por uma certa inquietação em face desse aviltamento do rosto

(*) Em português: Lobo, Lebre, Galo, Pega, Rato, Veado, Corça, Boi. *(N. da T.)*

(**) Em português: Texugo. *(N. da T.)*

humano; receamos qualquer acção de vingança animal; supomos que um rosto assim violento representa já uma violência. Vemos, portanto, que não faltam os motivos de afectividade simplista. O narrador do romance de Wells parece ter tido a obsessão das diversas possibilidades que oferecia a animalização juntando as características lavaterianas às energias ducassianas adormecidas. O romance de Wells coloca-nos, pois, na pista de uma filiação psicológica de Lavater até Lautréamont (2): «Posso certificar que, de há muitos anos para cá, mantenho no meu espírito uma inquietação constante, semelhante àquela que deve sentir um jovem leão semidomesticado. A minha perturbação assume uma forma bastante estranha. Não consigo convencer-me de que os homens e as mulheres que encontro não pertencem a um outro género de monstros, mais ou menos humanos, de animais que apresentam apenas uma meia semelhança com seres humanos e que em breve vão regressar à sua primitiva animalidade, deixando entrever este ou aquele sinal de bestialidade atávica. «Quando olho em redor para os meus semelhantes, volto a sentir os mesmos receios. Vejo rostos ásperos e animados, outros mortiços e perigosos, outros falsos e fugidios, sem que qualquer deles apresente a calma autoridade de um ser razoável. Tenho a impressão de que o animal vai reaparecer de um momento para o outro naquelas caras...» «Quando vivia em Londres... não podia fugir dos homens...; havia mulheres que me seguiam, miando, homens famélicos e furtivos que me lançavam olhares ansiosos, operários pálidos e extenuados que passavam junto de mim a tossir, de olhos cansados e andar apressado, como animais feridos, a sangrar... E até

(2) H.-G. WELLS, *L'Ile du docteur Moreau*, trad., pp. 242-244.

me parecia que também eu não era uma criatura racional, mas apenas um animal atormentado por uma qualquer desordem do cérebro que me fazia vaguear sozinho como um carneiro atacado de vertigens.»

Se reflectirmos no grande número de adjectivos que se encontram nesta página, se fizermos em seguida a tradução inversa da que apresentamos num capítulo precedente para suavizar o lautréamontismo, se colocarmos um animal específico sob a dureza de um rosto, um animal que foge num movimento furtivo, um animal que parece miar num tom de lamúria feminina, outro que mostra a carantonha da fome, numa palavra, se *retrocedermos* ao lautréamontismo desfalecente dessas páginas, compreenderemos então a síntese complexual e vê-la-emos nas suas cores exactas.

De qualquer modo estamos no centro doloroso desta obra apresentada com um aparato de justificações pouco convincentes; é aqui que se insere o complexo que se sublimou «cientificamente» no romance *L'Isle du Docteur Moreau*. O escritor revela o complexo, a ligeira nervrose, como uma consequência do espectáculo que descreveu; mostra o sofrimento como resultado duma recordação dolorosa. Porém um psicólogo minimamente informado acerca da psicologia complexual não se deixará iludir: é nas últimas páginas do livro que se encontra o germe da sua produção. Um psicanalista não deixará de considerar a última confissão como o elemento primitivo do drama.

Igual psicanálise poderá ser aplicada ao *Livre de la jungle*. No entanto a psicologia mais profunda e mais diversificada de Rudyard Kipling fornecer-nos-ia um esquema menos claro. Foi por isso que, como exemplo de uma primeira aplicação do nosso tema, quisemos dar, com a obra de Wells, um esquema inteiramente *despoetizado*, que se

satisfaz com uma verosimilhança medíocre, que se explica com uma mascarada da ciência, puerilizado pela preocupação dominante de distrair, e que, por consequência esquece quase todas as funções da obra literária.

III

Vamos tentar seguir a evolução de um *complexo de Lautréamont* numa via mais poetizante, mas que, no entanto, nos permitirá encontrar em toda a sua pujança o verbo ducassiano. Pensamos, de facto, que uma parte da poesia de Leconte de Lisle assume um sentido psicológico especial quando a examinamos psicanaliticamente como um complexo de Lautréamont, sem dúvida mal efectuado, que apresenta mais gritos do que actos, mas que explica, no entanto, um grande número de imagens.

Em primeiro lugar, existe um bestiário de Leconte de Lisle. Ele não possui a riqueza do bestiário ducassiano; não tem, sobretudo, um real poder filogenético; não tem de modo algum a virtude de traduzir os desejos para metamorfoses. Os animais aparecem aí sempre adultos e completos. Aparecem com uma brutalidade ingénua, fácil, com uma crueldade que não consegue actuar com requintes, como sucede ao longo das filogéneses ducassianas, mas que, pelo contrário se imobiliza imediatamente numa forma tradicional, vista nos seus traços característicos pitorescos.

Não é, pois, difícil demonstrar que a sinergia dos actos é mal observada, que não foi experimentada na sua comple-

xidade vital. Nunca Lautréamont teria sido capaz de escrever um verso como este:

> Ele caminha, arredondando o dorso musculoso que, ao mesmo tempo, esfrega.

Em primeiro lugar porque o verso não tem beleza. Em segundo, porque essa deformidade não traduz aquele estranho movimento de quem se espreguiça ao contrário, aquela descontracção produzida por um retesamento interno que faz avolumar o corpo através de uma preguiça que se sabe ser efémera e inofensiva.

Uma vez que ele não remonta à origem nervosa da acção animal, Leconte de Lisle não consegue individualizar fortemente os seres do seu bestiário. Em suma, não se vê aí em que difere a pantera negra do jaguar. Os saltos deles não são descritos na sua crueldade exacta. Não passam de parábolas abstractas.

Quando Leconte de Lisle reforça os seus animais, reforça-os com *adjectivos*, sem viver a acção do verbo, sem compreender a vontade específica dos actos, sem experimentar os valores analíticos da cólera e da crueldade. Assim o cavalo torna-se *carnívoro*, como os cavalos de Diómedes, mercê de um simples exercício literário. Leconte de Lisle nunca viu o olhar de um cavalo a morder.

Em contrapartida o urso *ruge* nos *Poemas Bárbaros*, ao passo que a lenda diz simplesmente que ele *rosna*. Eis, com efeito, o que reza uma lenda da Idade Média: «Deus passou, um certo sujeito rosnou, Deus transformou-o em urso para que ele rosne à sua vontade.» A torre negra *rugiu* também ao desmoronar-se. Daí, surgem igualmente nos

Poemas bárbaros tantos rumores, tropéis, gritos roucos, pêlos hirsutos, toda uma poesia onomatopaica, rugosa como um silabário, mais raivosa do que enraivecida, a esboroar-se de súbito numa avalanche de advérbios e de substantivos... terminados em mente.

> A sua cabeleira baça, toda em espessas farripas,
> Crepitava na sombra, horrivelmente;
> E, lá atrás, um longo e rouco lamento
> Erguia-se, de acordo com o tamanho e as espécies
> Dos animais da terra e do firmamento.

Por vezes, o verbo endurecido altera a elegância dos movimentos, contradiz a verdade imediata do impulso. Nunca Lautréamont, o nadador, poderia escrever um verso como este:

> Na onda em que os peixes rasgam os brancos rins,

porque o peixe é, acima de tudo, uma *energia lateral*. Nada com movimentos dos flancos e a sua cauda não é mais do que a convergência natural dos seus dois flancos. O homem, pelo contrário, nada com uma energia vertical, com um movimento dos rins. Os movimentos laterais da natação de bruços são adjunções. Equivale a dizer que, para traduzirmos fielmente a fenomenologia animal, seria preciso imaginar uma natação bastante heróica para que, com ela, os peixes rasgassem os *flancos*. Porém Leconte de Lisle nunca seria capaz de resistir à tentação fácil da energia sonora e vã de mais um r!

Os monstros, somatórios de fugosas metamorfoses em

Lautréamont, ficam bloqueados em Leconte de Lisle pelas escamas da tradição. Ekhidna,

Filha de Krysaor e de Kallirhoé,

(se nos permitem por esta vez brincar aos alexandrinos e fundir assim a coagulação dos *K*), Ekhidna. Metade réptil, enorme, com escamas sob o ventre, não passa de um monstro que digere; ela devora os seus amantes — de acordo com os símbolos mais comuns da psicanálise — até aos ossos. Ela não possui a violência eminente das faltas recentes, das faltas ducassianas!

De resto nós já estabelecemos com exactidão o bestiário dos *Poemas Bárbaros*. O número dos animais citados é cento e treze. As repetições das formas animais são menos numerosas do que nos *Cantos de Maldoror;* de sorte que podemos afirmar, de um modo geral, que a densidade animal é menos de metade na obra de Leconte de Lisle do que na obra de Lautréamont. De resto aí a animalidade é muito mais fraca, por vezes vencida, empalhada. O lobo gigante é um lobo vencido: é um grande tapete, um tapete de quarto. Às vezes aparece um «velho tigre resignado, que uma criança puxa à trela» (3). Por ser gordo, o hipopótamo respira com dificuldade. Assim o determina a lei do diagnóstico humano, demasiado humano: Os caçadores, sendo burgueses, caçam para fazer «grandes festins». Os gansos e os pavões, símbolos do orgulho e da vaidade, são assados sem distinção. Certos animais aparecem suscitados pela rima: assim o *auroch* (*) surge para rimar com *roc* (rocha), assim o

(3) *Poèmes Barbares*, p. 160.

(*) *Auroch*, animal semelhante ao búfalo, hoje extinto, que outrora habitava na Europa. *(N. da T.)*

exige a lei das sonoridades duras. O ouvido, órgão passivo, comanda, contra toda a hierarquia, certos elementos relacionados com a poesia nervosa; disso resultam inúmeros absurdos na poesia de Leconte de Lisle. A vida animal é uma sensaboria expressa em versos sensaborões (4):

Se o animal feroz tem fome e sede, que coma!

Os pássaros das ilhas aparecem em bandos numa exibição de cores: o bengali, o cardinal, o colibri misturam as suas safiras e os seus rubis. Os animais são diferenciados pelos adjectivos que mal conseguem caracterizá-los, o que nunca se verifica em Lautréamont. A águia é branca e negra sem qualquer razão. Por vezes Leconte de Lisle acumula animais na matriz de um alexandrino sem conseguir engendrar vida (5):

Morcegos, mochos, serpentes heráldicas, dragões alados,

Assinalemos, contudo, na mesma página, uma fusão animal do tipo ducassiano que justifica, pensamos, o nosso diagnóstico complexual:

E eis que eu vi, entre as sombras da noite,
Juntarem-se num bloco as aves taciturnas,
Fundirem-se estreitamente como se fossem um só
Animal hediondo com a fealdade de cada um deles:
Aranha verde com dentes e garras,
Qual dragão do Nilo, de espuma coberta,
Espuma de mudo furor, e do prazer de sujar
O que pertence a outrem e que ela não pode alcançar.

(4) *Poèmes Barbares*, p. 131.

(5) *Ibid.*, p. 334.

Esta fusão, no entanto, deixa demasiados resíduos; os dragões do pesadelo, profusão de dentes e patas, cheios de línguas, não são de modo algum «Dragões do Nilo». Nadam em águas anónimas. O ritmo quebra a exaltação poética; as inversões que a rima exige, tais como «de espuma coberta» baralham as visões. Semelhante página, marcada pelo didactismo, não possui o mesmo valor de alucinação que se torna tão sensível na *Tentação de Santo António* de Flaubert. Apesar da sua preocupação de buscar sonoridades, Flaubert consegue, num sonho fiel, desenhar imagens de púrpura sobre o puro ébano da noite: «Habitei o mundo informe em que dormitavam animais hermafroditas... no fundo das ondas tenebrosas, — quando os dedos, as barbatanas e as asas se confundiam, e os olhos, fora da cabeça flutuavam como moluscos, entre touros de rosto humano e serpentes com patas de cão.» (6)

Nos impulsos mais francos, como seja os que são produzidos pela cólera perante uma injúria, as animalizações realizadas por Leconte de Lisle são melhores. Regressam naturalmente à síntese tradicional das atitudes contraditórias, síntese da boca que se abre e da boca que se fecha, realizada pelo cão que ladra e pela víbora que assobia (7):

> Eu te castigarei na tua carne e na tua raça,
> Ó víbora, ó chacal, filho e pai de cães!

No entanto estas injúrias forjadas sobre os modelos da tradição, não conseguem alcançar o vigor das injúrias primeiras, e, embora haja alguns versos belos, a força psicológica esmorece. Enfim, a psicologia complexual não consegue encontrar na obra do poeta parnasiano, mais do que esquemas e esboços em vez de ímpetos e forças.

(6) FLAUBERT, *La tentation de Saint Antoine*. Ed Crés, p. 143, cf. p. 16.
(7) *Poèmes barbares*, p. 35.

Naturalmente, escusado será dizê-lo, a nossa crítica incide apenas no plano da dinâmica psicológica; não deixa, de modo algum, de reconhecer os belos versos e as belas páginas. Admiramos, de passagem, na linha de imagens que nos preocupa (8):

> «O tigre nepalês que fareja o antílope.»

E escutamos, perturbados, os ruídos no escuro (9):

> «Onde, pelas noites quentes, gemem os caimães.»

Continuamos fiéis à nossa admiração ingénua dos trechos: *Os Elefantes, A Pantera Negra, O Sono do Condor*. Trata-se de obras-primas de pintura, de poesia esculpida, que permitem, como muito bem diz Albert Thibaudet, situar Leconte de Lisle entre os «animalistas». Todos os historiadores da poesia os consideram como gravuras autênticas, bem adaptadas aos gostos da sua época, bem estabilizadas numa cidade estética, sólida e segura da sua constituição. A revolução em poesia é outra coisa. Lautréamont arriscou.

(8) *Poèmes barbares*, p. 139.
(9) *Ibid.*, p. 187.

IV

Limitamo-nos a estes dois exemplos duma explicação complexual nos domínios da crítica literária. Escolhemo-los tão diversos quanto possível, visto que, no primeiro, evocamos uma organização quase consciente do tema, ao passo que, no segundo, estamos em presença de um impulso mais subterrâneo, totalmente inconsciente. O leitor familiarizado com as obras de Leconte de Lisle terá talvez repugnância em aceitar esta explicação. Atribuir-lhe-emos então o *onus probandi* e pedir-lhe-emos que explique a acumulação das referências a animais nos *Poèmes Barbares*. Pedir-lhe-emos para justificar a dureza utilizada, a aspereza voluntária, os ecos roucos duma vida primitiva, numa palavra, toda essa sábia legenda do primitivismo, legenda exposta sem qualquer apoio objectivo. Ele ver-se-á obrigado a responder que não podemos aderir às rudes emoções dos *Poèmes Barbares* ou seguir a pesada hipótese de Wells senão, através da comunhão de certas divagações, por um regresso pueril a uma origem vital, a uma origem brutal, na qual se julga sempre alcançar ingenuamente a força terrível da juventude. O homem mais sensível, mais domesticado pela vida, sonha, em certos momentos, tornar-se indomável. Respeita, admira e ama a força que lhe lança um desafio. *Compreender* a violência é, para o filósofo, o mesmo que exercê-la dum modo permitido, um modo menor, na vida aérea das ideias. Compreender a violência é o mesmo que conferir-lhe a garantia moral do idealismo. Descobrimos assim um platonismo da violência, uma *violência platónica*, mais curiosa ainda do que o amor platónico. Esses filósofos jamais seriam capazes de caçar: lêem *Le Runoia:*

Caçadores de ursos e lobos, todos de pé, ó meus guerreiros.

Em resumo, se há nos poemas da primitividade uma razão de convicção, um atractivo, um feitiço, a origem disto não está certamente na sedução das imagens objectivas, na recordação exacta ou na reminiscência dum longínquo passado. Estes poemas desconhecem igualmente a realidade histórica e a realidade objectiva. Só podem, pois, ir buscar a sua força de síntese num complexo inconsciente, num complexo tão oculto, tão afastado daquilo que imaginamos saber acerca de nós próprios que, ao explicitá-lo, julgamos descobrir uma realidade.

V

Mas já que apresentamos assim o processo do realismo ingénuo da animalidade, devemos perguntar a nós mesmos se os primeiros esforços da objectividade científica são mais bem dirigidos, se escapam logo de início à sedução do complexo de Lautréamont. Parece que não é assim. A propósito do reino animal, mais do que qualquer dos outros reinos da natureza, o senso comum está ligado a ideias primitivas, aos primitivos erros, e entravou durante muito tempo os conhecimentos positivos. Daí os preceitos incríveis que recheiam as *Matérias médicas* e que levam a utilizar certos remédios específicos tirados do reino animal.

De resto, nunca se muda de opinião acerca de um animal pelo facto de ele ter sido classificado logo de início no

grupo dos animais perigosos ou no grupo dos animais inofensivos. Neste caso, mais nitidamente do que em qualquer outro, o conhecimento é *função de um receio*. O conhecimento dum animal é assim o balanço da agressão respectiva do homem e do animal. A primeira imagem é a concretização duma primeira emoção. Jung fez notar que [10] «é quase impossível escapar ao poder das imagens primordiais». Ora o animal corresponde aos mais sólidos arquétipos. Não devemos espantar-nos pois em face da indução profunda das fobias animais.

Uma classificação completa das fobias e das filias animais daria uma espécie de *reino animal afectivo* que seria interessante comparar ao *reino animal* descrito pelos Bestiários da antiguidade e da Idade Média. Verificar-se-ia que, nos dois casos — nas vesânias e nos bestiários — os valores objectivos são também raros, nos dois casos, a polarização afectiva é também nítida.

Podemos portanto acentuar a aproximação, cada dia mais estreita, entre a psiquiatria e a psicologia animal. Korzybski, demonstrou recentemente, com efeito, que a psicologia animal podia ilustrar a maior parte das diáteses detectadas pela psiquiatria. Assim, as malformações da imaginação humana aproximam-se das formas animais reais. Os belos trabalhos de H. Baruck sobre a experimentação animal em psiquiatria viriam trazer inúmeros argumentos de apoio a esta tese [11].

---

[10] C. G. Jung, *Le moi et l'inconscient*, N. R. F., p. 236.

[11] Cf. KORZYBSKI, *Science et Sanity*, p. 362. Nova Iorque. — H. BARUK, *Psiquiatrie Médicale, physiologique et expérimentale*, pp. 188 e seg. Paris, Masson, 1938.

Seria preciso talvez ir mais longe e colocar francamente o ponto de vista recíproco da teoria precedente. Seríamos então levados a afirmar que o *animal é um alienado* ou ainda, forçando a nota a fim de a tornar mais sensível, que as diversas espécies de animais representam diversas formas de alienações mentais. Há para isto uma razão, é que o animal é submetido a um determinismo vital específico. Ele não é uma «máquina», porém, mais exactamente, ele é o brinquedo de uma animalidade maquinada. O instinto é uma monomania e toda a monomania descobre um instinto específico. A maneira mais rápida de descrever uma aberração humana é compará-la com um comportamento animal. O animal é um psiquismo monovalente.

No outro pólo temos o humano. Este é dado pela bela definição proposta por André Gide: «Eu classificava o homem como um animal capaz duma acção gratuita.» A cura verdadeiramente humana será pois um constante desmentido dos instintos; será uma libertação que escapa a todas as formas de alienação animalizante. A acção deve, por consequência, atravessar um tempo de inibição a fim de se especificar verdadeiramente como acção humana. Talvez que um bom treino para esta inibição consista em efectuar os instintos a contratempo, por exemplo, adicionando uma certa agressão à ternura, uma certa piedade ao holocausto. Então a afectividade daria as suas flores múltiplas e multicolores.

Este leve esboço duma tese que não podemos desenvolver longamente neste pequeno livro bastará, talvez, para apresentar o problema da loucura de Lautréamont sob uma luz mais clara e assim conciliar as teses adversas. Em primeiro lugar é bem evidente que uma adesão tão voluntária à vida animal deve causar no leitor a impressão muito níti-

da do frenesim. Existe, porém, nos *Cantos de Maldoror* uma tal variedade de frenesins, um tal poder de metamorfose que a ruptura dos instintos se encontra, na nossa opinião, realizada. Afirmámos que os *Cantos de Maldoror* continham também experiências de acções suspensas, de ameaças adiadas, de condutas diferidas, numa palavra, sinais de um psiquismo não apenas cinético, mas verdadeiramente potencial. Parece, pois que Lautréamont escapou duplamente à fatalidade dos actos e que o seu pensamento estranho e fogoso continua a ser, apesar de tudo, o pensamento duma alma humana segura de si.

Se esta dedução for exacta poderíamos ver reciprocamente no lautréamontismo uma ilustração das gratuidades gideanas. Essa ilustração surgiria mesmo como muito clara, com os traços ampliados e simplificados. Parece que o desenho dos actos em Lautréamont só conhece a linha recta. A gratuitidade gideana possui mais maleabilidade: ela dobra tudo, até o impulso. Descobre também uma riqueza íntima no gesto, muito diferente da riqueza ostensiva dos gestos. Por outras palavras, a gratuitidade permanece como que exterior ao ser quando a reconhecemos em Lautréamont, ao passo que ela está verdadeiramente integrada no ser em André Gide. Mas enfim, a aprendizagem da gratuitidade encontra uma primeira lição nos *Cantos de Maldoror*. André Gide foi um maldororiano da primeira hora ([12]).

Poderá haver quem nos censure por termos sublinhado com um traço demasiado forte os desvios produzidos pela imaginação no estabelecimento dos bestiários medievais. De facto existe uma acção recíproca entre as imaginações

([12]) Cf. Art. VALÉRY RABAUD, *loc. cit.*

ingénuas e as imagens dos animais. Os bestiários permanecem sob uma forma pueril porque a cultura pueril se encontra, acima de tudo, muito ligada aos bestiários. Os primeiros brinquedos que é costume oferecer às crianças das cidades são colecções de animais. Os seus primeiros livros são muitas vezes verdadeiros bestiários. Já alguém perguntou se as cores do *soneto das vogais* não seria um reflexo do abecedário colorido de Arthur Rimbaud. Um abecedário animalizado teria também marcado para sempre o inconsciente de Isadore Ducasse?

De qualquer modo é bem certo que o problema da cultura do verbo deveria ser individualizado. Verificar-se-ia então que a relação das primeiras impressões e das primeiras palavras, dos primeiros complexos e dos primeiros tropos é muito mais estreita do que se imagina e que, por consequência, a poesia, na sua função verbal primitiva, totalmente diferente da função semântica, inscreve-se para sempre no fundo de certas almas privilegiadas. A poesia revela-se então como um sincretismo psíquico natural. É este sincretismo que se reproduz em certas experiências de endofasia e de escrita automática. A poesia primitiva é sempre uma experiência psicológica profunda ([13]).

([13]) Cf. JEAN CAZAUX, *Surréalisme et Psychologie, passim.*

CONCLUSÃO

I

«Il n'y a qu'un animal... L'animal est un principe...»

BALZAC

Seguindo uma linha muito particular da evolução poética, acabamos de verificar que, ao longo do seu desenvolvimento, encontramos toda uma série de estados poéticos nitidamente definidos, todos eles marcados por uma realidade psicológica muito especial. Se conseguíssemos prosseguir e completar o nosso esboço, afigura-se-nos que descobriríamos uma verdadeira *linha de força* da imaginação. Esta linha de força partiria de um pólo verdadeiramente vital, profundamente inscrito na matéria animada — atravessaria um mundo de formas vivas, *realizadas* em bestiários bem definidos — depois uma zona de formas *tentadas* como sonhos experimentais, segundo a fórmula dada por Tristan Tzara, que viria a concretizar-se finalmente na consciência mais ou menos clara duma liberdade quase anár-

quica de espiritualização. Ao longo de toda esta linha de força devemos sentir a riqueza da matéria viva; seguindo a fase da metamorfose, é a vida que arde sob as cinzas, é a vida concreta que ataca, é a vida sonhadora que age e que pensa.

Semelhante linha de força parece-nos susceptível de representar a síntese de duas belas obras filosóficas muito diferentes, que acabam de renovar a doutrina da imaginação criadora: *Imagination et Réalisation*, de Armand Petitjean, e *Le mythe de l'homme*, de Roger Caillois. Estas duas obras lançam uma nova luz sobre o carácter biológico da imaginação e, por consequência, sobre a necessidade vital da poesia. Com os seus dois princípios dialécticos da coordenação interna das formas e do cambiante incoordenado dos adornos, a poesia torna-se assim o factor dominante da evolução.

Sem pretendermos resumir numas escassas páginas estes dois livros que deveríamos ler de lápis em punho, vamos indicar como é que os colocamos em perspectiva, como é que lhes desviamos levemente a linha para que ela venha ao encontro das nossas próprias reflexões. Reconheceremos então que o eixo do lautréamontismo nos ajuda a desenhar essa linha de força que representa o esforço estético da vida.

II

Roger Caillois aparece-nos como o campeão da descida à realidade viva, ao passo que Armand Petitjean, trabalhando no outro pólo da poesia biológica, revela as condições bem ocultas das novas realizações vitais.

Roger Caillois faz-nos descer ao Maelstrom da vida, até ao centro do turbilhão que dinamiza a evolução biológica. Ao aproximarmo-nos desse pólo compreendemos que o ser vivo tem um *apetite de formas* pelo menos tão forte como o *apetite de matéria*. É indispensável que o ser vivo, seja ele qual for, solidarize formas diversas, viva uma transformação, aceite metamorfoses, exiba uma causalidade formal verdadeiramente actuante, fortemente dinâmica. Devemos, pois, achar uma certa correspondência pontual entre as diversas *trajectórias formais*, isto é, entre as formas que os diversos seres atravessam, as quais se caracterizam por um devir formal específico. É aqui que se põe então a equação cailloisiana fundamental entre o homem e o animal: neste, uma conduta, naquele, uma mitologia. «Aquilo que liga os actos do insecto numa conduta liga as crenças do homem numa mitologia. Um estudo aprofundado da poesia projectiva deve acabar por projectar uma sobre a outra: a conduta animal sobre a mitologia humana.

Esta igualdade entre a conduta animal e o mito humano tem uma função totalmente diversa do paralelismo bergsoniano, já tem clássico, entre o instinto e a inteligência. Instinto e inteligência trabalham, com efeito, sob o impulso da necessidade exterior, ao passo que as condutas e os mitos podem aparecer como destinos mais íntimos. Então o ser age *contra* a realidade e não igualando-se à realidade. As condutas agressivas e os mitos cruéis são, ambos eles, funções de ataque, princípios dinamizantes. Eles estimulam o ser. Não se trata simplesmente de saber fazer: quer sobre o modo do mito, quer sobre o modo da conduta é preciso

---

(1) R. CAILLOIS, *Le Mythe et l'Homme*, p. 81.

querer fazer, é preciso a energia para fazer. Nessa altura devorar é mais importante do que assimilar; ou antes, só se assimila aquilo que se devora.

No nível dessa violência descobre-se sempre um princípio gratuito, um princípio puro, um instante de agressão, um instante ducassiano. A agressão é imprevisível, tanto para o atacante como para o atacado: é esta uma das lições mais claras que se extraiem do estudo de Lautréamont.

Essa agressão, comandada por um instante ducassiano, vamos encontrá-la tanto no instinto como na inteligência. Temos de colocar uma crueldade na origem do instinto, sem crueldade a *conduta animal* não pode ter início. O ser mais ínfimo, a borboleta mais inocente em face da mais bela flor não pode estender o seu ferrão sem o gesto de ataque. Mas também a inteligência tem de ser *mordente*. Ela *ataca* um problema. Se consegue resolvê-lo, confia o seu resultado à memória, àquilo que é organizado, mas enquanto organiza, ela agride, transforma. Uma inteligência viva é servida por um olhar vivo e por palavras vivas. Cedo ou tarde, ela acaba por ferir. A inteligência é sempre um factor de surpresa, de estratagema. É uma força hipócrita. Só decide atacar depois de fintar mil vezes. A inteligência é uma garra que despedaça enquanto arranha.

Sendo assim, a equação cailloisiana, sobretudo se insistirmos um pouco na fase inicial da agressão, conduz-nos à ideia de que o *acto puro* deve exigir uma forma, uma coerência, um êxito total previamente assegurado na sua agressão inicial. O acto puro, totalmente desligado das funções passivas da simples defesa, é pois, em toda a acepção da palavra, *poetizante*. Ele determina uma conduta no animal e um mito no homem primitivo. Pierre Janet valorizou, com razão, a fase de inauguração que situa toda a cerimó-

nia num tempo expurgado, que a separa da vida quotidiana, que impõe uma poesia, que confere num instante, uma supremacia da causa formal sobre a causa eficiente. Ao estudarmos a obra de Armand Petitjean veremos que o acto puro determina uma arte e uma ciência na sua novidade e que, por conseguinte, as relações da imaginação e da vontade são mais estreitas do que aquilo que vulgarmente supomos. De qualquer modo, no que diz respeito à tese de Roger Caillois, já dissemos o que basta para fazermos compreender que podemos ver aí uma extrapolação dos impulsos ducassianos, um prolongamento do eixo ducassiano da parte dos valores biológicos. Esta zona da vida primitiva é extremamente rica e diversa. Conforme o demos a entender já (2), o bestiário dos nossos sonhos anima uma vida que mergulha nas profundezas biológicas. O simbolismo sexual da psicanálise clássica não é senão um dos aspectos do problema. Todas as funções podem criar símbolos; todas as heresias biológicas podem produzir fantasmas. Roger Caillois descobre e explora este infravermelho da vida ardente cuja extensão ninguém suspeitava antes da obra *Le mythe et l'homme*.

Reciprocamente, quer-nos parecer que, de um modo talvez um pouco exagerado, o lautréamontismo concretiza uma parte das forças vitais poetizantes descobertas por Caillois. Efectivamente, com Lautréamont a poesia instala-se francamente num dinamismo claro, como uma necessidade de actos, como uma vontade de aproveitar todas as formas vivas para caracterizar poeticamente a acção dessas formas, a sua causalidade formal. Porém as *condutas* ducassianas são mais *lançadas* do que *seguidas*; acabam pois por perder a flexibilidade das condutas reais, assim como a ternura das condutas poéticas. São de tal modo aceleradas,

tão directas, que não logram receber as finas solicitações que o mito poético consegue integrar na conduta animal que lhes serve de base. Assim se explica que a poesia ducassiana, cheia duma força nervosa superabundante, traga uma marca decididamente inumana e não nos permita fazer a síntese harmoniosa entre as forças obscuras e as forças disciplinadas do nosso ser.

III

Transportemo-nos agora para o outro pólo da linha de força que percorre a imaginação vital; veremos como é que Armand Petitjean descobre e explora o ultravioleta da vida lúcida. Veremos também que, em relação ao lautréamontismo, estamos perante uma outra extrapolação.

Parece à primeira vista bem evidente que temos de lutar contra a mediocridade da nossa vida psicológica, que devemos quebrar, ao mesmo tempo, as imagens e as condutas para descobrir as «res novae» em nós e fora de nós. Os processos da desobediência ducassiana parecem muito insuficientes, os actos energizados nas imitações animais afiguram-se-nos muito pouco numerosos quando compreendemos a importância da desobediência petitjeaniana. Uma vez libertos, os valores lúcidos vão activar a imaginação e fazê-la passar da imitação à criação. A imaginação não será mais, para Petitjean, que uma adquação a um passado, seja ele qual for. Passado do real, passado da percepção, passado da recordação — o mundo dos sonhos — só nos dão imagens para destruir, para despedaçar. A imaginação é, nessa altura, uma adequação a um futuro. A imagem petitjeaniana não é pois, quanto a nós, objecto de visão. Ela é

objecto de previsão. Prever é sempre imaginar. A imaginação deve acariciar as formas em relevo do futuro próximo. Deve fazer o balanço enérgico do futuro a fim de distinguir o que resiste e o que vai ceder. Ela colhe o fruto maduro, com a sua penugem e o seu sumo. As formas são os instantes *decisivos* da causalidade formal. E, ao meditarmos a obra de Petitjean, encontramos facilmente os ensinamentos e os paradoxos ducassianos. Os instantes decisivos da causalidade formal são os instantes em que as formas se transformam, em que a metamorfose revela o jogo completo do ser.

Uma vez que a imaginação, essencialmente, prevê, a poesia ver-se-ia reduzida ao seu papel de profecia, se este papel não houvesse dado lugar a abusos evidentes. De facto, a profecia do pensamento novo não procede dum espírito pítico; ela é ao mesmo tempo mais natural e mais racional. Não pediremos, pois, ao poeta que nos revele «secretos rugidos», como diz Huysmans; porque os segredos não são íntimos; não são carnais; não estão enterrados no passado, porque todos os passados se assemelham. Os segredos são, sobretudo, formais, matemáticos, projectados como sinais bem coerentes num futuro bem construído.

No entanto, tal como Lautréamont, Petitjean não nos apresenta uma transcendência longínqua. Para ele, a previsão é imanente à visão; só vemos bem se conseguirmos prever um pouco; de modo que uma meditação psicofisiológica da visão daria *um psíquico da natureza;* ao passo que uma meditação acerca do conhecimento do real daria um *psíquico do pensamento* (2). De modo um tanto rápido pode-

(2) Encontraremos no capítulo XII do livro de Armand Petitjean *Le Moderne et son prochain* uma lista dos motivos de uma futura obra. Cf. em particular a união do Físico do pensamento e do Psíquico da natureza.

mos afirmar que as imagens e a imaginação se encontram tão estreitamente unidas como a acção e a reacção no reino das forças. Compreendem-se as obrigações recíprocas entre objecto e sujeito: o objecto exigindo o sujeito para se libertar de si próprio pela Imaginação, o que equivale a realizar-se; e o objecto fazendo o papel de charneira em torno da qual ele possa desdobrar-se através da Imaginação, abolindo para sempre o acaso.» (3)

Assim a gratuitidade dos actos é subtilmente administrada. A causa formal domina, sem o esmagar, o acaso do pitoresco. Parece que Lautréamont, ao libertar-se de repente, quebrava arbitrariamente as condutas, mas, ao mesmo tempo submetia-se sempre a uma conduta. Lautréamont foi assim o joguete dos seus próprios joguetes, o escravo dos seus meios de libertação. Petitjean não cai nesse erro. Coordena as suas liberdades. Ele compreende que não se podem determinar as acções através de impulsos, a coragem através de velocidades. Por outras palavras, o pensamento imaginante não pode ser cinetismo puro. Só é possível saborear-lhe todo o encanto no prazer de agir gratuitamente. De facto o jovem e ardente filósofo que é Armand Petitjean pretende que a imaginação *realize*. É só por meio duma realização que a imaginação pode ter uma convergência.

Contudo, no mundo das imagens, a realização não chama a si o domínio das causas eficientes e o espírito, na sua actividade imaginante, vai ser liberto do peso das coisas. O que é preciso dominar, acima de tudo, é a causa formal. A imaginação deve evitar que as causas formais sigam o destino catagenético que deixa, em certa medida, endurecer as

---

(3) ARMAND PETITJEAN, *Imagination et Réalisation*, p. 68.

formas, mercê duma inércia especial. Em seguida estas esbatem-se e gastam-se, como a pedra comida pelo líquen, traída também, mais intimamente, pela matéria porosa e mole. O espírito deve, pois, reencontrar a juventude da forma, o vigor, ou antes a alegria da causalidade formal; deve seguir uma crença de beleza, quando a inocência dum olhar se transforma em ternura. Enfim, na plenitude da idade, o espírito deve atingir uma causalidade formal fremente, que desenvolva projectos em todos os sentidos.

Chegamos assim a uma *poesia do projecto* que *abre* verdadeiramente a imaginação. O passado, o real, o próprio sonho, não nos dão mais do que uma imaginação fechada, visto terem apenas à sua disposição uma colecção determinada de imagens. Com a imaginação aberta aparece como que um *mito da esperança* que é simétrico do *mito da recordação*. Ou melhor, a esperança é a impressão vaga, vulgar, pobre, que ilumina o futuro dum homem quase cego. É uma outra luz que traz consigo a doutrina da imaginação activa. O *projecto*, por outras palavras, a esperança formal, que por si própria visa uma forma, é muito diferente do projecto que visa uma forma como sinal duma realidade desejada, duma realidade condensada numa matéria. As formas não são sinais, são verdadeiras realidades. A *imaginação pura* designa as suas formas projectadas como a essência da realização que lhe convém. Ela goza naturalmente a imaginar, portanto a alterar as formas. A metamorfose torna-se assim a função específica da imaginação. A imaginação só compreende uma forma quando a transforma, quando lhe dinamiza o devir, quando a apanha no fluxo da causalidade formal, do mesmo modo que um físico só compreende um fenómeno quando o apanha no fluxo da causalidade eficiente.

IV

Se aceitarmos estes pontos de vista verificaremos que as metamorfoses brutais e fogosas de Lautréamont não resolveram o problema central da poesia, uma vez que elas assumiram a causalidade eficiente dos gestos naturais. No entanto as metamorfoses ducassianas tiveram a vantagem de dar lugar a um tipo de poesia que se estava a deteriorar numa tarefa descritiva. É preciso agora, em nossa opinião, aproveitar a vida que foi restituída às capacidades da metamorfose para chegarmos a um *não-lautréamontismo* que deve, em todos os sentidos, ultrapassar os *Cantos de Maldoror*. Empregámos sempre o termo não-lautréamontismo conferindo-lhe a uma função igual à do não-euclidismo, expressão correntemente adoptada na geometria euclidiana. Não se trata, pois, de modo algum, duma *oposição* ao lautréamontismo, mas sim de despertar dialécticas ao nível dos princípios ducassianos mais fecundos.

É numa reintegração humana na vida ardente que vemos o primeiro passo a dar neste não-lautréamontismo. A questão que se põe é, pois, a seguinte: como provocar metamorfoses verdadeiramente humanas, verdadeiramente anagenéticas, verdadeiramente *abertas*? O caminho do esforço humano directo não é mais do que um prolongamento do esforço animal. É no *sonho da acção* que residem as alegrias verdadeiramente humanas da acção. Fazer agir sem agir, trocar o tempo cativo pelo tempo livre, o tempo da execução pelo tempo da decisão, o tempo pesadamente contínuo das funções pelo tempo cintilante dos instantes dos projectos; substituir a filosofia da acção, que é, muitas vezes uma filosofia da agitação, por uma filosofia do repousa, da consciência da solidão, da consciência das forças

em reserva, — são estas as tarefas preliminares para uma pedagogia da imaginação. Devemos em seguida partir desse repouso da imaginação para encontrarmos motivos de pensamento bem desanimalizado, liberto de qualquer treino, fora do alcance do hipnotismo das imagens, nitidamente liberto das *categorias* do entendimento que são concreções de prudência espiritual, «estados fósseis do recalcamento intelectual». Teremos assim restituído a imaginação à sua função de ensaio, de risco, de imprudência, de criação.

Então o espírito fica livre para a *metáfora da metáfora*. Foi a este conceito que chegámos no nosso recente livro acerca da *Psicanálise do Fogo*. A longa meditação que fizemos da obra de Lautréamont só a empreendemos com vista a uma *Psicanálise da Vida*. No fundo, resistir às imagens do Fogo ou resistir às imagens da Vida é a mesma coisa. Uma doutrina que resista às imagens prévias, às imagens feitas, às imagens já ensinadas, deve resistir às primeiras metáforas. Ela deve então escolher: teremos que arder com o fogo, teremos que romper com a vida ou continuar a vida? Para nós, a escolha está feita: pensamento e poesia novos exigem uma ruptura e uma conversão. A vida deve exigir o pensamento. Nenhum valor é especificamente humano se não for o resultado duma renúncia e duma conversão. Um valor especificamente humano é sempre um valor natural convertido. O lautréamontismo, resultado duma primeira dinamização, aparece-nos então como um valor a converter, como uma força de expansão a transformar. É preciso introduzir no lautréamontismo valores intelectuais. Esses valores irão adquirir aí uma mordacidade, uma audácia, uma prodigalidade, em resumo tudo o que é necessário para nos restituir uma boa consciência, um prazer de abstrair, uma alegria de sermos homens.

Segundo a nossa interpretação não-lautréamontista do lautréamontismo, perderemos sem dúvida todos os encantos da cólera; conservaremos os encantos da vivacidade. De qualquer modo, o leitor dos *Cantos de Maldoror* que tiver vivido algum dia a forma nervosa da poesia da agressão, não esquecerá jamais a sua virtude tonificante. Lautréamont situa a poesia nos centros nervosos. Projecta a poesia sem intermediário. Serve-se do *presente* das palavras. Deste simples ponto de vista linguístico, já ele estava adiantado em relação aos poetas do seu tempo, os quais, na sua maioria, viveram uma história da língua, falaram uma fonética clássica, repetiram-nos tal como Leconte de Lisle, um eco, muitas vezes impotente e sempre inverosímil, das vozes heróicas do passado.

ÍNDICE

Capítulo I — AGRESSÃO E POESIA NERVOSA 7
Capítulo II — O BESTIÁRIO DE LAUTRÉMONT 23
Capítulo III — A VIOLÊNCIA HUMANA E OS COMPLEXOS DA CULTURA 49
Capítulo IV — O PROBLEMA DA BIBLIOGRAFIA 63
Capítulo V — LAUTRÉAMONT: POETA DOS MÚSCULOS E DO GRITO 83
Capítulo VI — O COMPLEXO DE LAUTRÉAMONT 93
CONCLUSÃO 115

Impresso por
Tipografia Guerra, Viseu